LIBRARY OF
WELLESLEY COLLEGE

PURCHASED FROM
LIBRARY FUNDS

Digitized by the Internet Archive
in 2009 with funding from
Boston Library Consortium Member Libraries

http://www.archive.org/details/baukunstunddekor00baum

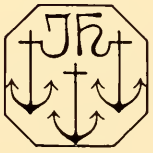
FRÜHRENAISSANCE IN ITALIEN

BAUFORMEN-BIBLIOTHEK, BAND 11

BAUKUNST
UND
DEKORATIVE PLASTIK
DER
FRÜHRENAISSANCE
IN
ITALIEN

VON

JULIUS BAUM



MIT 467 ABBILDUNGEN

VERLAG VON JULIUS HOFFMANN-STUTTGART
1920

APR 28 1942

209774
LF
Art Library
f 724.145
B32
b

VORWORT

Burckhardts Geschichte der Renaissance in Italien, 1867 erschienen, in späteren Auflagen durch den wichtigen Abschnitt Thierschs über die Verhältnisse bereichert, ist noch immer am meisten geeignet, das Eindringen in das Verständnis einer Kunst zu erleichtern, deren Ausgeglichenheit, Klarheit und selbst verstandesmässige Kühle unserem erregten, bis in die Tiefen aufgewühlten Wesen fremd geworden ist. Einiges mögen wir heute anders betonen, als Burckhardt es getan hat. Luciano da Laurana ist uns nach Brunelleschi der grösste Meister des 15. Jahrhunderts, wichtiger als die Mehrzahl der Florentiner. Und jene stillen, vornehmen Häuser von Siena, wie den Palazzo Bandini-Piccolomini (vgl. S. 70), oder den Hof der Casa Mantegna in Mantua (vgl. S. 109) möchten wir um keinen der gefeierten Rustikabauten von Florenz geben. Aber dies sind, verglichen mit der schweren Erschütterung, die unsere Beziehung zur Renaissance im ganzen erfahren hat, verhältnismässig geringe Wandlungen des subjektiven Urteiles. Ihnen gegenüber steht in Burckhardts handlichem Buche ein objektives Tatsachenmaterial, das im wesentlichen unverändert bleibt und das einführende Begleitworte zu dem vorliegenden Bilderatlas geradezu entbehrlich macht; der Herausgeber müsste denn knapp, erschöpfend und endgültig Gesagtes wiederholen. Dies ist nicht beabsichtigt. Es werden daher in der nachfolgenden Einleitung Fragen erörtert, auf die das vorhandene Schrifttum ausreichende Antworten bisher schuldig geblieben ist. Dvořáks Abhandlung über Idealismus und Naturalismus, die erschien, als die vorliegende Voruntersuchung im wesentlichen fertig geschrieben war, ist der erste ernsthafte Beitrag zur Lösung dieser Fragen; auf sie sei hier nachdrücklich hingewiesen.

Wer die Entwicklung, die mit den im folgenden abgebildeten Denkmälern anhebt, nach vorwärts weiter verfolgen will, wird nicht umhin können, sich mit Wölfflins Renaissance und Barock (2. Aufl., 1907), Frankls Entwicklungsphasen der neueren Baukunst (1914) und Brinckmanns Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts (1915) vertraut zu machen. Als Ergänzung wertvoll sind auch die zahlreichen grossen, von Architekten herausgegebenen Tafelwerke, und zwar hauptsächlich wegen der darin enthaltenen Grundrisse und Schnitte. Vor ihren Erläuterungen freilich ist oft zu warnen. Was für eine falsche Raumvorstellung erweckt beispielsweise eine Beschreibung der Canepanova, wie man sie bei Strack, dem Herausgeber des Werkes über die Zentralbauten der Renaissance findet: das Achteck werde durch dreieckige Nischen „zum Quadrat erweitert, während sich in den vier Hauptachsen kurze Kreuzarme anschliessen". Man vergleiche mit dieser aus der Grundrissbetrachtung abstrahierten Erkenntnis unsere Abbildung des Innenraumes auf Seite 15, um sich zu vergewissern, dass praktische Ausübung des Architektenberufes nicht notwendig die Fähigkeit bedingt, Anschauung in Worte umzusetzen.

Das Gebiet der Renaissance ist so vielfältig durchgepflügt wie kein anderes. Der Herausgeber hat sich bemüht, im Abbildungsverzeichnis Namen und Daten den neuesten Forschungsergebnissen entsprechend sorgsam zusammenzustellen, soweit möglich, in Übereinstimmung mit Burckhardts Cicerone, doch stets voll der Gewissheit, dass, was der Forscher nicht mit eigenen Augen aus den Denkmälern und geschriebenen Urkunden herausliest, im Grunde immer Gegenstand des Zweifels bleiben muss. Wie die scheinbar festesten Erkenntnisse schwanken, beweist am besten die genauere Erforschung der Vertrauenswürdigkeit unserer wichtigsten Quelle, des Vasari (vgl. Kallab, Vasaristudien, 1908). Übrigens ist in dem vorliegenden Buche, das vor allem Anschauung vermitteln soll, das rein Künstlergeschichtliche vernachlässigt. Über die Künstlergeschichte gibt das Künstlerlexikon von Thieme-Becker erschöpfend Aufschluss.

Eine grosse Zahl neuer Aufnahmen wurde für dieses Werk gefertigt. Die Beschaffung weiterer beabsichtigter Neuaufnahmen, z. B. der Fassade der Madonna a piè di Piazza in Pescia, der Vorhalle von S. Pancrazio in Florenz, der Fassade von S. Marco in Rom, der Höfe des Palazzo Piccolomini in Siena und der Certosa bei Pavia, hat der Krieg verhindert. Immerhin dürften von den für die Stilbestimmung der Frührenaissance bezeichnenden Denkmälern nicht viele fehlen. Die Auswahl der dekorativen Kunstwerke ist mit grösserer Willkür erfolgt, als jene der Baudenkmäler; doch wurde auch hier Vollständigkeit wenigstens der Haupttypen erstrebt. Einige Bauten der Gotik und der beginnenden Hochrenaissance sind in das Buch zur Vergleichung mit aufgenommen worden. Etliche dem Kunsthistoriker belanglos scheinende Abbildungen haben lediglich die Bestimmung, eine Vorstellung von der Vielgestaltigkeit der Frührenaissance zu geben.

Für Rat und Förderung ist der Herausgeber Herrn Professor Dr. Ernst Fiechter zu Dank verpflichtet.

BAUM

FORTLEBEN ODER WIEDERGEBURT DER ANTIKE?

EINLEITENDE VORUNTERSUCHUNGEN

ERSTER TEIL

I. MITTELALTER UND ALTERTUM

Ist der Name „Renaissance" berechtigt? Gibt es in der Entwicklung der menschlichen Kultur, und im besonderen der bildenden Künste, einen Abschnitt, mit dem eine Wiedergeburt einsetzt? Und welcher Art ist sie?

Die Italiener, die zuerst den Begriff der Wiedergeburt und bald auch das Wort Rinascita prägen, denken dabei unzweifelhaft an eine Wiedergeburt der Antike, die für sie zugleich die Wiedergeburt einer im Gegensatze zu dem mittelalterlichen Transzendentalismus stehenden anthropozentrischen, anthropomorphisierenden Lebensauffassung und Lebensgestaltung ist[1]). Aus dieser Erwägung heraus lassen sie die Renaissance mit Persönlichkeiten und Schöpfungen beginnen, die nach ihrer Kenntnis die ersten Spuren einer wiedererwachten Beziehung zu der vermeintlich vorher erstorbenen Antike verraten. Was vorzüglich die bildende Kunst betrifft, so wendet einer der wichtigsten Gewährsmänner, Vasari, den Begriff der Renaissance mit unzweifelhaft gleichmässiger Berechtigung nicht nur auf Giotto, sondern auch auf Niccolò Pisano und auf Bauten wie S. Miniato al Monte an. Indem er jedoch hier haltmacht, schafft er eine Fehlerquelle, die lange Zeit die Vorstellung des Wesens der Renaissance getrübt und namhafte Forscher, wie Courajod und Thode, zur Aufdämmung einer falschen Grenze zwischen dem Mittelalter und der ihm folgenden Epoche angetrieben hat. Jene Italiener, die mit S. Miniato und Niccolò Pisano die Wiedergeburt einsetzen lassen, wissen nicht, dass es schon im ersten Jahrtausend unzählige Beispiele solcher Wiedergeburten, dass es im Grunde überhaupt kein Abreissen des antiken Einflusses, keine Zwischenpause zwischen der Antike und ihren Renaissancen gibt. Vom Beginn der christlichen Zeitrechnung an wirkt die Antike sowohl in der westeuropäischen, wie in der byzantinischen Kunst weiter. In den ersten Jahrhunderten ist die Wirkung beherrschend, geschlossen und gleichmässig[1]). Freilich tritt in der altchristlichen Kunst eine wachsende Entsinnlichung ein, die ihren Höhepunkt in der späteren Völkerwanderungszeit erreicht. Dennoch verschwinden die äusserlichen Nachwirkungen des Altertumes, also auch antiker Kunstform, keineswegs völlig; nur ihre innere Belebung durch den anthropozentrischen Sensualismus der Antike hört zeitweilig auf. Es ist begreiflich, dass Filarete, Antonio di Tuccio Manetti und Vasari ihn in den Jahrhunderten der Völkerwanderungszeit, in der Epoche des stärksten Spiritualismus, nicht finden; für sie ist mit Alarich und Totila der Geist der Antike begraben; der „stilo gotico" hebt an[2]). Unter Gotik verstehen sie den Spiritualismus und Transzendentalismus, für den der Mensch nicht der Mittelpunkt der Dinge ist; sie begehen den Fehler, dass sie für diesen mittelalterlichen Transzendentalismus, eine Erscheinung der gesamten europäischen Entwicklung, den Nordländer, insbesondere den Deutschen, allzu einseitig verantwortlich machen[3]). Zugegeben, dass dem Germanen die Selbstbewusstheit, das Anthropozentrische, die Lebensbejahung nicht in dem Masse im Blute liegt, wie dem Südländer, — die Wandlung des mittelalterlichen Geistes hat der Nordländer nicht verursacht, sondern er ist von ihr ebenso mitbetroffen worden wie der Romane. Doch findet der Südländer am frühesten den Weg zur Diesseitigkeit der Antike, wenigstens in Äusserlichkeiten zurück. „Zu den auffallenden geschichtlichen Zügen der mittelalterlichen Kunst gehört ihre anfänglich so geringe Originalität und ihre langandauernde grosse Abhängigkeit von der formalen und ikonographischen in die Antike zurückreichenden Überlieferung. Der Ausgangspunkt dieser Überlieferung, die altchristliche Kunst, hat sich durchaus im Rahmen der spätantiken kultu-

[1]) Vgl. Philippi, Der Begriff der Renaissance, 1912. Leider steht das Buch im Banne der Auffassung des späteren 19. Jahrhunderts, die den Anthropomorphismus der klassischen Stile, also ein absolutes Stilmoment, mit dem Streben nach Wirklichkeitsnachahmung, also einem imitativen Moment, verwechselt.

[1]) Vgl. v. Sybel, Die christliche Antike I, 1906, II, 1909, ein Werk, das die antiken Elemente in der christlichen Kunst allerdings zu einseitig ins Licht rückt. Vgl. dazu Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst, 1914. Pelizarri, I trattati attorno le arti figurative in Italia, I, 1915. Dvořák, Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei, 1918.

[2]) Vgl. v. Schlosser, Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte II, Sitzungsberichte der Wiener Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Band 179, 1915, S. 62 ff.

[3]) Daher die vielverbreitete irrige Auffassung vom germanischen Wesen der Gotik im engeren Sinne, so noch bei Worringer, Formprobleme der Gotik, 1911.

rellen und künstlerischen Zustände entwickelt, nicht zum geringen Teil als ihre Frucht, und sie nur so weit modifizierend, als es vom Gesichtspunkte der neuen, nicht auf weltliche Dinge gerichteten geistigen Auffassung unbedingt notwendig war.... In der barbarischen vorkarolingischen Kunst, d. h. in der Kunst jener Völker, die durch alte materielle Kulturbedürfnisse wenig beschwert, die Führung in der Umwertung aller Werte durch den neuen Spiritualismus übernommen haben, wurden diese Fragmente [der Antike], ohne ganz zu verschwinden, auf eine Schattenexistenz reduziert, ... und als nach dieser geistig noch mehr als äusserlich sturmbewegten Zeit seit Karl dem Grossen die reale Entwicklung der Verhältnisse einen Ausgleich mit der Welt ... forderte, wurden sie wiederum benutzt, nicht in ihrer einstigen lebenden Kraft, Bedeutung und Verbindung, sondern als gegebene Ausdrucksmittel, als Formeln für bestimmte Anschauungsmomente, deren man sich wie eines Wortschatzes bediente, weil sie eben vorhanden waren" [1]). Seit der Karolingerzeit, besonders aber seit dem 11. Jahrhundert, mehrt sich, zumal im Süden, die Zahl der Werke, in denen spätere Beobachter, wie Vasari, ein Wiedererwachen antiker Sinnlichkeit an Stelle der sich bisher höchstens äusserlich antiker Formerinnerungen bedienenden transzendental gerichteten Geistigkeit [2]) spüren. Dass diese Beobachter in ihrer Freude über die wiedergewonnene Diesseitigkeit den weiter wirkenden, sie vielfach durchkreuzenden Transzendentalismus und damit das immerhin Entscheidende in der mittelalterlichen Formensprache übersehen, hat zu jener falschen Auffassung des 19. Jahrhunderts geführt, die mit den Hauptvertretern mittelalterlicher Anschauung, mit Dante und dem hl. Franziskus, mit Niccolò Pisano und Giotto die Renaissance beginnen lässt. Allenfalls hätte man hier, nach Burckhardts Vorgange gegenüber den toskanischen Bauten, von Protorenaissance sprechen dürfen, wobei man indes darüber im klaren sein musste, dass unter Beispielen der Protorenaissance alle Einzelfälle von antiker Nachwirkung oder Neuaufflammen antiken Geistes bis zum allgemeinen Wiedererwachen der Antike zu verstehen seien. Das ganze Mittelalter ist von solchen Einzelfällen erfüllt. Dennoch sind sie für die Kennzeichnung des mittelalterlichen Geisteszustandes und damit auch der mittelalterlichen Kunst nicht von ausschlaggebendem Belange. Die Durchbildung der Fassade von S. Miniato bleibt an Gesetzmässigkeit weit hinter der Gestaltung von antiken und Renaissancefassaden zurück; es fehlt ihr gerade das Wesentliche, die bewusst anthropomorphisierende Statik und Proportionierung. Und aus ähnlichen Gründen bleibt Giotto Gotiker, ist die Kuppel von S. Maria del Fiore, ist der grösste Teil des Werkes eines Ghiberti noch zur mittelalterlichen Kunst zu rechnen. Renaissance beginnt, wenn der starke, bewusste Spiritualismus und Transzendentalismus des Mittelalters [1]) von einem ebenso bewussten und bewusst antikisierenden Sensualismus abgelöst wird.

II. ANTIKE KULTUR UND MITTELALTERLICHE KUNST

Wir übergehen das Nachwirken der antiken Überlieferung auf die gesamte ausserkünstlerische mittelalterliche Kultur und beschränken uns darauf, zunächst an einigen Beispielen Anregungen nicht formaler Art zu erläutern, wie sie die mittelalterliche Kunst in Tausenden von Fällen durch die antike Kultur erfahren hat [2]). In Lüttich befindet sich ein aus dem 11. Jahrhundert, wohl von der Pforte einer Klosterschule stammendes Bogenfeld, das, nur mittelbar von antiker Formgebung, dagegen unmittelbar stofflich von der Antike beeinflusst, als „Mysticum Apollinis" im Anschlusse an Plato und Cicero die Ehre darstellt, wie sie sich der erfolgreichen Arbeit zuwendet, die ihr Honig darbietet, während sie sich von der fruchtlosen Bemühung abwendet, die nur Absinth, Bitternis bringt [3]). Ist auch die Gewandung der drei Figuren

[1]) Vgl. Dvořák, a. a. O., S. 32 f.

[2]) Ein bezeichnendes Beispiel überwiegend spiritueller Einwirkung ist das unten genannte Lütticher Bogenfeld.

[1]) Belege für seine bewusste Forderung aus dem Schrifttum bei Dvořák, a. a. O., S. 24, 26. „Jetzt ist das Zeitalter des Geistes gekommen", schreibt um 1200 Amalrich von Bena.

[2]) Vgl. hierzu die Hinweise bei Rahn, Das Erbe der Antike, 1872. Springer, Über die Quellen der Kunstdarstellungen im Mittelalter, Verhandlungen der K. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, Philologisch-historische Klasse, Bd. 31, 1879, S. 6 ff. Springer, Das Nachleben der Antike im Mittelalter; Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, 1886, S. 3 ff. Mâle, L'art religieux du XIIIe siècle en France, 1898. v. d. Gabelentz, Die kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter, 1907, S. 242 ff. v. Schlosser, Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte I, Sitzungsberichte der Wiener Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Band 177, 1914, S. 72 ff.

[3]) Vgl. Helbig, Une ancienne sculpture liégoise. Bulletin de l'institut archéologique liégois, X, 1870, S. 23 ff. Schuermans, Epigraphie Romaine de la Belgique, Bulletin de la Commission d'Art et d'Archéologie, XVI, 1877, S. 336 ff. Ein ähnlicher Gedankengang trieb vielleicht noch Dürer zur Gegenüberstellung des Glückes der ruhigen Arbeit und der Qual der fruchtlosen Mühe in den Kupferstichen des Hieronymus und der Melancholie.

von antiken Vorbildern beeinflusst, so erscheint doch, mit der Wirkung der Kunst des Altertums verglichen, die Einwirkung der antiken Philosophie hier vorherrschend. Die Verwendung von stofflichen Motiven aus der antiken Geschichte spüren wir in Darstellungen von der Art der Luftreise Alexanders des Grossen in S. Marco in Venedig [1]) und der Cäsargeschichten auf den Teppichen des Berner Historischen Museums [2]); der niederländische Teppichzeichner, der eine beträchtliche Zahl antiker Schriftquellen kennt und verwertet, denkt nicht, wie wenige Jahrzehnte später wie eingangs erwähnt, aus allen Jahrhunderten nachweisen, am stärksten aus der Zeit der „christlichen Antike" selbst, minder zahlreich aus der letzten Epoche der Völkerwanderung, wieder häufiger seit der Karolingerzeit.

III. ANTIKE UND MITTELALTERLICHE BAUKUNST

Am klarsten wird die nie völlig unterbrochene Verbindung des Altertums mit der eigentlichen Renaissance deutlich, wenn man eine antike Raum-

Mailand, S. Lorenzo

Parma, Dom, Chor 1058—1106

Mantegna in seinem Triumphzuge Cäsars, daran, antike Kunstwerke als Vorbilder für seine Darstellungen zu benutzen. Und noch 1493 gibt Wolgemut in Schedels Weltchronik Odysseus und Kirke völlig unberührt von antiker Art [3]).

Die drei angeführten Kunstwerke mögen als Beispiele stofflicher Einwirkung der Kultur des Altertums auf die Kunst des Mittelalters genügen. Wichtiger sind die formalen Einflüsse, die Nachbildungen im eigentlichen Sinne. Man kann sie, schöpfung wie S. Lorenzo in Mailand in ihren Nachbildungen, den Chören von S. Fedele in Como, des Domes in Parma, von S. Maria delle Grazie in Mailand (Tafel 10, 11) bis zum Bau von S. Peter verfolgt. Hier zeigt sich, dass in den Nachformungen des Mittelalters so viel vom antiken Lebensgefühl sich erhalten hat, dass von einer unmittelbaren Überleitung von der Antike zur Renaissance gesprochen werden darf. S. Lorenzo war ursprünglich ein quadratischer Kuppelbau, der durch vier mittels halbkreisförmiger Säulenstellungen vom Mittelraum abgetrennte Exedren erweitert war [1]). Bei aller Verschiedenheit im einzelnen bewahren

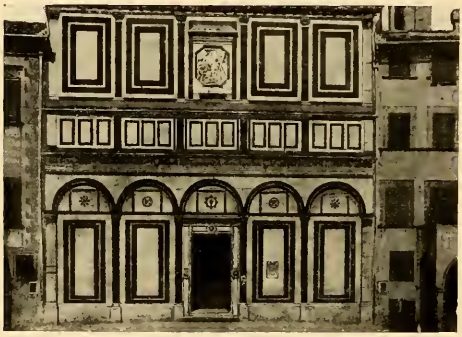
[1]) Vgl. v. d. Gabelentz, a. a. O., S. 255.

[2]) Vgl. Weese, Die Cäsarteppiche im Historischen Museum zu Bern, 1911.

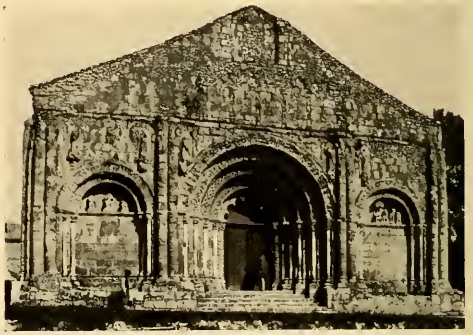
[3]) Vgl. Schedel, Weltchronik, 1493, S. 41. Stadler, Michael Wohlgemut und der Nürnberger Holzschnitt, 1913, S. 36.

[1]) Erst die Renaissance hat den Kuppelbau achteckig gestaltet. Vgl. Wulff, a. a. O. S. 394.

die Choranlagen der mittelalterlichen Nachbildungen doch die Hauptform: den quadratischen Kuppelbau mit den Konchen[1]). S. Fedele zeigt sogar noch die trennenden Säulenstellungen im Innern. Diese sind im Dome zu Parma und in S. Maria delle Grazie aufgegeben. Dafür werden in Parma zwischen Kuppelraum und Konchen Kreuzarme geschoben. S. Maria delle Grazie behält das Kreuzeshaupt, den Chor, nach dem Vorbild von Parma noch bei, fügt aber, anstatt des Querhauses, die Konchen schon wieder unmittelbar an den Kuppelraum und nähert sich damit von neuem einer strengen Zentralisation im Sinne des antiken Vorbildes. Bauten in der Art der Consolazione in Todi (Abb. S. 6, 7) und der Steccata in Parma (Abb. S. 14) leiten dann den Formgedanken von



Empoli, S. Andrea, 1093
Obergeschoss ursprünglich basilikal



Chalais, 12. Jahrhundert

S. Lorenzo, äusserlich verwandt, im Innern vereinfacht, weiter, bis er im römischen S. Peter die grossartigste Auferstehung feiert. Es ist beim Betrachten dieser Entwicklung nicht belanglos, zu sehen, wie zunächst der Dom in Parma, obgleich doch Schöpfung einer Epoche, die noch Wert auf Wohlräumigkeit legt, die Verhältnisse von S. Lorenzo ins Schlankere, minder Anthropozentrische, umgestaltet, wie der Frührenaissancebau von S. Maria delle Grazie hierin dem mittelalterlichen Vorbild folgt, und wie erst die der Hochrenaissance sich nähernden Schöpfungen, wie die Consolazione in Todi, die volle Ruhe, Geschlossenheit und Gewichtigkeit des spätantiken Baues wieder erstreben.

Oft ist auf die Zwischenstellung hingewiesen worden, die mittelalterliche toskanische Bauten, wie das Baptisterium, SS. Apostoli, S. Piero Scheraggio und S. Miniato in Florenz, die Fassaden der Badia bei Fiesole und von S. Andrea in Empoli, endlich die Gruppe der pisanischen Kirchen zwischen Antike und Renaissance einnehmen. Prüft man sie auf ihr Verhältnis zur Antike, so ist das Ergebnis ähnlich wie bei der Vergleichung des Domes in Parma mit S. Lorenzo in Mailand. Grundzüge antiker Fassadenbildungen, wie die Säulenstellungen, zeigen sich in den mittelalterlichen toskanischen Bauten übernommen; aber die Gesetzmässigkeit der antiken Verhältnisse ist selten gewahrt[1]); sie sind meist gefühlsmässig gewonnen und ungenau; auch die einzelnen Formen, wie Kapitelle und Gesimse, verzichten auf strenge Nachahmung antiker Vorbilder[2]). Und diese Kunst, nicht die Antike ist es, an die sich zunächst die eigentliche Renaissance anlehnt. Wie in der Lombardei Bramante minder auf S. Lorenzo in Mailand als auf den Dom zu Parma zurückgreift, so wählt in Florenz Brunelleschi Bauten wie SS. Apostoli und die alte Basilika von S. Lorenzo als Vorbild für seine neuen Basiliken (Abb. S. 39, 40, 41), also altchristliche Bauten, von denen er bezeichnenderweise in der Richtung abweicht, dass er ihre Verhältnisse verfestigt; dabei gelangt er in den Grundrissproportionen zu dem gleichen gebundenen System wie die Kunst des hohen Mittelalters; lediglich im Aufbau bevorzugt er, gegenüber der mittelalterlichen Reihungs-

[1]) Vgl. die analogen Verhältnisse in Köln; Dehio-v. Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, I, 1892, S. 486 ff.

[1]) Vgl. hierüber den fünften Abschnitt. Über die morphologische Ableitung der toskanischen Kirchenfassaden von antiken Palastfassaden vgl. Swoboda, Römische und romanische Paläste, 1919, S. 269 f.

[2]) Über das Verhältnis antiker Ornamentik zu ihrer mittelalterlichen Nachbildung vgl. insbesondere die genauen Nachweise bei Hoppenstedt, Die Basilika S. Salvatore bei Spoleto und der Clitunnotempel. Diss. Halle 1912.

weise, die Zerlegung des Gesamtraumes in individuelle Raumteile. Und auch für Einzelheiten, wie Gebälk und Kapitelle, sucht Brunelleschi seine Vorbilder nicht in der Antike, sondern am Baptisterium und an der Fassade von S. Miniato al Monte.

Was für die toskanischen Bauten des Mittelalters gilt, das trifft nicht minder auf die provençalischen und aquitanischen Bauten zu [1]). Das Problem ihrer Stellung zwischen Antike, byzantinischer Kunst und Renaissance bedarf dringend der Aufklärung; seine Wichtigkeit wird durch einen Hinweis auf die Triumphbogenfassaden von S.-Trophime in Arles und S.-Gilles, auf die Fronten der Kirchen von Échillais und Chalais, auf die tonnen- und kuppelgewölbten Innenräume, wie jene von S.-Front in Périgueux, dem Gegenstücke von S. Marco in Venedig, erwiesen. Die Beziehung zwischen S. Marco und S. Salvatore in Venedig (Abb. S. 50) wiederum kann nicht übersehen werden. Und die Absicht, den Raum in selbständige individuelle Teile zu zerlegen, ist in der einschiffigen kuppelgewölbten Kirche von Souillac die gleiche, wie in dem von Kugelkappen bedeckten Mittelschiffe der Kirche von S. Francesco in Ferrara (Abb. S. 51).

IV. ANTIKE UND MITTELALTERLICHE BILDNERKUNST

Deutlicher noch als in der Baukunst ist in der mittelalterlichen Bildnerkunst das Nachleben der Antike zu spüren. Wir sehen von dem unmittelbaren Weiterleben der christlich gewordenen Antike ab; sie wirkt, beherrschend oder umgeformt, in jeder Schöpfung der ersten Jahrhunderte nach. Aber auch im eigentlichen Mittelalter ist das Altertum teils unmittelbar, teils auf dem Umwege über Byzanz, als Vorbild machtvoll und wichtig. Die Vermittelung übernehmen zunächst leicht bewegliche Werke der Kleinkunst: geschnittene Steine, Elfenbeinbildwerke, Goldschmiedearbeiten. Eben ihre Beweglichkeit, deren Wege sich der Nachprüfung entziehen, erschwert oft die Ermittelung der Herkunft und Entstehungszeit, der Beziehungen zwischen Original und Kopie. Erinnert sei an das Beispiel der ehernen Domtüren in Augsburg. Selbst wichtige Denkmäler Roms, wie der eherne Petrus in S. Peter, sind umstritten [1]). Selten kann, zumal wenn Original und Nachbildung sich an weit von einander entfernten Orten befinden, Entstehungszeit und künstlerische Ableitung eines Denkmales auch nur wenigstens so sicher ermittelt werden, wie dies hinsichtlich der ehernen Säule im Dome zu Hildesheim der Fall ist, deren Entstehung Beziehungen Bernwards zu Rom voraussetzt. Freilich zeigen sich versprengte Wirkungen der Antike auf niedersächsische Kunstwerke vereinzelt auch sonst, so an dem kleinen Dornauszieher auf dem ehernen Grabmal des Erzbischofs Friedrich († 1152) im Dom zu Magdeburg und an dem Gorgonenhaupt in der Vorhalle der Goslarer Stiftskirche [2]).

Wichtiger als die angeführten Einzelfälle sind die Beispiele breiteren Hereinflutens des antiken Einflusses in die Kunst des Mittelalters. Freilich wird auch hier die Untersuchung dadurch erschwert, dass es sich in wichtigen Fällen, wie in den Schöpfungen des Antelami und in der Bamberger Heimsuchung nur um mittelbare Übertragungen handelt, die oft, wie z. B. in Bamberg, gerade jene Züge, die das Vorbild aus dem Altertum übernommen hat, am stärksten verwischen. Immerhin, wenn schon in Fällen mittelbarer Beeinflussung die Antike nicht übersehen werden kann, um wieviel weniger bei unmittelbarer Wirkung. Unmittelbar aber lebt die Antike überall weiter, wo römische Denkmäler sichtbar geblieben sind. Beispiele aus Arles, Reims und Pisa mögen dies deutlich machen.

Für die Arler Bildnerkunst hat Voege [3]) einige Nachweise der Überlieferung zusammengestellt. Die ältesten Arbeiten an S.-Trophime sind die Pfeilerapostel im nördlichen Arme des Kreuzganges, etwa

[1]) Vgl. Dehio-v. Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, I., 1892, S. 334 ff., 584 ff. Photographische Abbildungen bei Baum, Romanische Baukunst in Frankreich, 1910.

[1]) Ganz geringschätzig wird das Erzbild von Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst I, 1914, S. 150 f., beurteilt: „... die Bildnisstatue des Apostels Petrus in den vatikanischen Grotten, an der zwar Kopf und Hände mitsamt den Schlüsseln schon im späteren Mittelalter erneuert worden sind, aber vermutlich in leidlich getreuer Nachbildung der ursprünglichen Teile. Der Gewandstil der Manteltracht mit straff umspanntem linkem Unterarm ist ganz im Geschmack des 4. Jahrhunderts gehalten und verrät durch die seichte Faltenbildung und flächige Behandlung zugleich die Einwirkung der Kunst des christlichen Ostens. Das Denkmal übte von seinem einstigen Standplatz über der Haupttür der alten Petersbasilika eine solche Wirkung, dass es vor seiner Entfernung im 14. oder im Anfang des 15. Jahrhunderts in einer steifen Bronzestatue nachgebildet worden ist, die ... von manchen Forschern als altchristliches Werk angesehen wird." Vgl. dazu v. Sybel, Christliche Antike II, 1909, S. 93, 260.

[2]) Vgl. Springer, Das Nachleben der Antike im Mittelalter, a. a. O. S. 10 ff.

[3]) Voege, Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter, 1894, S. 101 ff., bes. S. 108, wo das französische Schrifttum zur Frage des antiken Einflusses nachgewiesen wird.

um 1160 entstanden. Hier gehen einzelne Gestalten in Kopfbildung und Gewandung unmittelbar auf römische Vorbilder zurück. Aus der Kreuzgangschule hat sich der Meister des in seinem Aufbau — vielleicht auf Grund syrischer Beeinflussung — antikisierenden Portales (vor 1175) entwickelt, der in seinem trockenen Stile der Antike schon wesentlich ferner steht. Immerhin kopiert auch er unmittelbar nach der heidnischen und christlichen Antike — vgl. die thronenden Apostel auf dem Türsturze des Arler Portales, den Daniel in der Löwengrube, die Hirten auf dem Felde, eine nackte männliche Figur am Sockel, die auf den Hippolytossarkophag im Arler Museum[1]) zurückgeht —; zugleich aber gibt er einige Apostelfiguren des Portales in enger Anlehnung zwar nicht an den Stil, wohl aber an die Komposition der Kreuzgangapostel. Die Bildnerkunst des Kreuzganges wirkt bis nach Romans, S.-Gilles, Vermenton und Toulouse weiter[2]). Die Portalplastik hingegen beeinflusst vor allem den Stil der lombardischen Kunst. Benedetto Antelami, dessen Kreuzabnahme der Domkanzel in Parma 1178 datiert werden kann, ist nicht ohne Schulung in Arles denkbar. Auch Werke in Modena und Chur zeigen den Arler Stil[1]).

An der Kathedrale zu Reims befindet sich — abgesehen von den wohl bald nach 1211 entstandenen Aposteln[2]) des Gerichtsportales, deren antike Vorbilder ähnlicher Art gewesen sein dürften wie die in Arles verwendeten männlichen Gewandstatuen — eine Anzahl gegen 1240 entstandener Bildwerke, die von minder unklassischen Vorbildern beeinflusst scheinen als die Arler Arbeiten: der Christus der Apsis, Engel und die Figuren der Heimsuchung. Leider sind in Reims ungleich mehr Denkmäler des Altertums zerstört als im Süden; es ist daher kaum möglich, die unmittelbaren Vorbilder für die Reimser Skulpturen noch an Ort und Stelle aufzufinden. Michel[3]) stellt der Maria der Reimser Heimsuchung das Bruchstück einer griechischen Stele im Louvre gegenüber. „On ne saurait comparer la Vierge à la stèle grecque," schreibt er, „sans être frappé des analogies qui s'y rencontrent tant dans le caractère de la draperie que dans la construction de la figure (dessin de la bouche, modèle des joues, facture des cheveux

Gegen 1240
Reims, Kathedrale

Um 370 v. Chr., aus Eretria
chem. Sammlung Sabouroff

[1]) Abb. bei Robert, Die antiken Sarkophagreliefs, III 2, 1904, Tafel 50.

[2]) Voeges These über die Wirkung des Arler Stiles nach Norden, zumal nach Chartres, wird von französischen Forschern bestritten; vgl. de Lasteyrie, Études sur la sculpture française au moyen âge, 1903, sowie Michel, Histoire de l'art, I 2, 1905.

[1]) Vgl. Zimmermann, Oberitalische Plastik im frühen und hohen Mittelalter, 1897, S. 155. Voege, Der provençalische Einfluss in Italien, Repertorium für Kunstwissenschaft XXV, 1902, S. 409ff. Graf Vitzthum, Die Malerei und Plastik des Mittelalters, 1914, S. 86ff.

[2]) Abbildung bei Weese, Die Bamberger Domskulpturen [2], 1914, Tafel 98.

[3]) Vgl. Michel, Histoire de l'art, II 1, 1906, S. 152f.

épais et ondulés)". Einen noch ähnlicheren Gesichtstyp gibt ein weiblicher Kopf von einem Grabmal aus Eretria in der ehemaligen Sammlung Sabouroff [1]), der Epoche des Praxiteles und Skopas, um 370 v. Chr. entstammend. Eine Frau, die den Mantel über den Hinterkopf gezogen hat; das leicht gewellte Haar ist in der Mitte gescheitelt; das Auge länglich gestreckt, träumerisch; die Lippen voll, wenngleich wehmütig; das Kinn jugendlich rund. Man muss mit einem solchen Antlitz, das innerhalb der griechischen Kunst den Ausdruck stark betont, den Reimser Kopf vergleichen, um in diesem von der Antike berührten Werke das Mittelalterliche um so deutlicher zu spüren. Ähnliches gilt für die Körperbehandlung [2]). Vermutlich standen dem Reimser Bildhauer nicht griechische Originale zur Verfügung, sondern römische weibliche Gewandstatuen [3]). Wie sehr gerade in der Entstehungszeit der Reimser Heimsuchung die Antike in Frankreich begehrens- und nachahmenswert erscheint, beweist deutlich das Skizzenbuch des Wilars de Honecort, das in zahlreichen Abbildungen ihre unmittelbare Einwirkung verrät [4]).

Weese hat ausführlich die Beziehungen dargelegt, die nicht nur die Reimser Plastik, sondern auch das Skizzenbuch des Wilars de Honecort mit den späteren Bildwerken des Bamberger Domes verknüpfen [5]). Vergleicht man etwa die Bamberger Heimsuchung mit ihrem Reimser Vorbild, so wird die Entfremdung von der Antike in den deutschen Kunstwerken deutlich sichtbar; dennoch hat man ihre Berührung durch einen antiken Hauch schon gespürt, lange bevor ihre Beziehungen zu Reims und die Abhängigkeit der Reimser Heimsuchung von antiken Vorbildern ermittelt waren. Freilich, die Meinung Weeses, dass es sich hier um einen letzten Nachhall der Antike handle [6]), bevor die Gotik die ausschliessliche Herrschaft erlangt, gilt schon für den Norden nur mit Einschränkung [1]). Im Süden wirkt die Antike weiter.

Es ist der Stauffer Friedrich II., von dem in Unteritalien die Bestrebungen zur Wiederbelebung der Antike ausgehen. Die Bildsäule des Kaisers, die Büsten seiner Räte und der Capua Imperiale, sowie andere Bildwerke des 1233—1240 erbauten Kastells, heute im Museum in Capua, nicht minder wie die Reste des 1239 begonnenen Ehrenbogens an der Volturnobrücke [2]) sind Zeugnisse dieser starken und bewussten Renaissancebewegung. Aus ihr entwickelt sich wahrscheinlich Niccolò Pisano [3]). Er findet in Toskana heimische Werke, die gleichfalls den Anschluss an die Antike erkennen lassen, wie die figürlichen Zierstücke an Portalsäulen und Pilastern des Domes und des Baptisteriums in Pisa, das Taufbecken des Meisters Robertus in S. Frediano in Lucca und ein zweites, aus der Gegend von Lucca in das Florentiner Nationalmuseum gelangtes Taufbecken [4]). Daneben Schöpfungen lombardischer Künstler, wie die zahlreichen Arbeiten des Guido Bigarelli da Como, die nicht minder von der Antike berührt sind; mit Recht ist auf Ähnlichkeiten zwischen dem edlen heiligen Martin am Dome zu Lucca und Reiterstandbildern an aquitanischen Kirchen hingewiesen worden; gleich Antelami, scheint auch Guido da Como in Frankreich entscheidende Anregungen empfangen zu haben. Gewiss, hinter den capuanischen Werken bleiben die toskanischen zurück. So kommt es, dass das Verhältnis zur Antike, das Niccolò aus dem Süden mitbringt, in Toskana geradezu als Bruch mit der bisherigen Entwicklung angesehen werden konnte. In Wahrheit handelt es sich hier nur um einen Intensitäts-, weniger um einen Qualitätsunterschied. Vergleicht man den heiligen Martin in Lucca mit den Arbeiten des Niccolò an der Kanzel des Baptisteriums in Pisa, so ergibt sich, dass Guido und seine Schule der Antike selbständiger gegenüberstehen und minder wörtlich entlehnen; die Intensität der Nach-

[1]) Vgl. Furtwängler, Die Sammlung Sabouroff, I, 1883 bis 1887, S. 11 f.

[2]) Weese, Die Bamberger Domskulpturen[2], 1914, S. 231, weist auf den unantiken Zug hin, dass bei Maria über der ausgebogenen Hüfte die Schulter gehoben ist.

[3]) Unter den von Hekler, Römische weibliche Gewandstatuen, 1909, zusammengestellten 51 Typen stimmt keine vollständig mit den Reimser Bildwerken überein; die unmittelbar zugrunde liegenden vorbildlichen Typen scheinen zufällig nicht erhalten.

[4]) Vgl. Album de Villard de Honnecourt, neu herausgegeben von Omont, s. d., etwa Tafel 6, 8, 21, 22, 24, 25, 27, 43, 47, 49, 55, 58.

[5]) Vgl. Weese, Die Bamberger Domskulpturen[2], 1914, besonders S. 35, 225 ff., 265, 320.

[6]) a. a. O. S. 230 f.

[1]) Philipp der Kühne und Herzog Johann von Berry, obgleich sie der Gotik zu einem neuen Aufschwung verhelfen, sind der Antike dennoch nicht abgeneigt. v. Schlosser, Über einige Antiken Ghibertis, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XXIV, 1904, S. 155, weist darauf hin, dass die Brüder von Limburg den Perser von Aix als Aktmodell für einen Adam in den Très riches heures des Herzogs von Berry benutzen.

[2]) Vgl. Bertaux, L'art dans l'Italie méridionale, I, 1904, S. 710 ff. Wackernagel, Die Plastik des 11. und 12. Jahrhunderts in Apulien, 1911.

[3]) Vgl. Graber, Beiträge zu Nicola Pisano, 1911, S. 3, 11 ff.

[4]) Vgl. Supino, Arte Pisana, 1904.

ahmung ist geringer als bei Niccolò, weil sie sich der Vermittelung byzantinischer Zwischenglieder bedient. Umgekehrt herrscht das Mittelalterliche im Werke des Niccolò dennoch so stark vor, dass man seine Werke ernsthaft niemals mit den Schöpfungen der eigentlichen Renaissance hätte in Verbindung bringen dürfen.

Als Vorbilder für die 1260 vollendete Kanzel des Niccolò Pisano im Baptisterium zu Pisa sind eine etruskische Aschenkiste, eine bacchische Vase und der Hippolytossarkophag nachgewiesen, der seit 1076 die Gebeine der Markgräfin Beatrix von Tuscien barg und zu Niccolòs Lebzeiten vor dem Dome in Pisa stand [1]). Anregungen allgemeiner Art mag ihm der Traiansbogen in Benevent geboten haben. Auch an der Kanzel des Domes in Siena (1266—1268) verwendet Niccolò Motive aus einem in Siena vorhandenen Sarkophage mit Meergottheiten [2]).

Mediceische Venus

Vor den reifen Schöpfungen des Giovanni Pisano, vor den Sibyllen der Kanzel in S. Andrea in Pistoia (1297—1301) gewahrt man, welcher Ausdruckskraft die reine Gotik, unberührt von antiker Beeinflussung, fähig war. Das Körperliche, darum Niccolò ringt, ist überwunden, die Form ist in den Dienst des Ausdruckes des Seelischen gestellt. Indes, nur der eine Giovanni vermag der Antike zu entraten. Schon das folgende Geschlecht der Gotiker greift gerne wieder nach antiken Vorbildern. Doch wächst nun das Streben nach der klassischen Antike; der Transzendentalismus, das Abstraktionsbedürfnis der christlichen Antike fangen an, in der Seele des Südländers keinen Widerhall mehr zu wecken.

Die Venus von Pisa ist eines der Werke, an denen das Wachsen des klassischen Einflusses verfolgt werden kann. Julius v. Schlosser [1]) hat wahrscheinlich gemacht, dass sie als die Kopie einer wohl kurz vor 1334 in Siena aufgefundenen, 1357 zertrümmerten, mit dem Namen des Lysipp in Verbindung gebrachten Aphrodite vom Typus der Mediceerin angesehen werden darf. Zweifellos ist sie ein Werk aus der Schule des Giovanni Pisano. Schon dass das Original zertrümmert wurde, beweist, dass das Verständnis für die Schönheit des menschlichen Körpers im antiken Sinne im 14. Jahrhundert noch nicht Allgemeingut war [2]). Auch eine unmittelbare Vergleichung des Pisaner Bildwerkes mit der Mediceischen Venus macht deutlich, dass dem Gotiker die Absichten des antiken Künstlers im Hinblick sowohl auf die Gewichtsverteilung, wie auch auf die Massverhältnisse nicht nachahmenswert schienen. Immerhin spürt man ein neues, stärkeres Lebensgefühl, vergleicht man diese Venus mit den Schöpfungen des Niccolò Pisano oder den Reimser Bildwerken.

Venus von Pisa
Zwischen 1334 und 1357

Die Venus von Pisa stellt das Verhältnis des Mittelalters zur Antike fest, wie es im Süden bis zu den Arbeiten des Ghiberti, im Norden bis zu den Aposteln des Sebaldusgrabes in Geltung bleibt. Das seelische Element behält die Vorherrschaft. Aber zwischen ihm und dem leiblichen wird ein Ausgleich erstrebt. Die eigentliche Renaissance bedeutet den Sieg des Körperlichen über das Seelische, des Statischen über das Dynamische, der Form über den Ausdruck.

V. PROPORTIONEN IM MITTELALTER

Die vorhergehenden Abschnitte haben gezeigt, wie die antike Form im Mittelalter weiterlebt. Der

[1]) Der Nachweis der einzelnen Entlehnungen bei Graber a. a. O., S. 15 f.

[2]) Abbildung bei Richter, Siena, 1901, S. 9.

[1]) Vgl. v. Schlosser, Über einige Antiken Ghibertis, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XXIV, 1904, S. 125 ff.

[2]) Über ein Gegenstück, die gesteinigte Replik der Melischen Aphrodite von S. Mathias in Trier (Provinzialmuseum, Nr. 656), vgl. Florencourt, Der gesteinigte Venustorso, Bonner Jahrb., XIII, 1848, S. 128 ff., Hettner, Die römischen Steindenkmäler des Provinzialmuseums in Trier, 1893, S. 224.

Unterschied zwischen mittelalterlicher und späterer Nachbildung ist zunächst nur quantitativ; was früher vereinzelt geschah, wird mit dem 15. Jahrhundert allgemein. Weit wichtiger aber als der Quantitätsunterschied ist der Intensitätsgegensatz. Mit dem 15. Jahrhundert setzt ein genaueres Studium der Antike ein, und zwar nicht nur der Form, sondern auch der Verhältnisse. Es wird nun wieder die Gesetzmässigkeit der in der Antike geltenden anthropomorphistischen Verhältnisse erstrebt, nachgebildet, wissenschaftlich erläutert und künstlerisch vertieft.

Auch das Mittelalter ging Proportionsfragen nicht aus dem Wege. Es genügt ein Blick in das Skizzenbuch des Wilars de Honecort[1]), um zu erkennen, dass es kaum eine geometrische Figur gab, die nicht gelegentlich als Mass benutzt wurde; aber in diesen Fällen handelt es sich mehr um Spielereien als um ein System.

Wichtiger ist die Erhaltung eines schriftlichen Nachweises für die ernsthafte Beschäftigung mit Proportionsfragen. Am 1. Mai 1392 fand in Mailand eine Baumeisterzusammenkunft zur Beratung über den Weiterbau des Domes statt[2]). Der dritte Punkt ihrer Tagesordnung lautete: Utrum ecclesia ipsa, non computando in mensura tiburium fiendum, debeat ascendere ad quadratum an ad triangulum? Der Entscheid: Declaraverunt, quod ipsa posset ascendere usque ad triangulum sive usque ad figuram triangularem et non ultra. Unter dem triangulum ist offenbar das gleichseitige Dreieck verstanden. In einem Plane von 1391 hatte der Baumeister Gabriel Stornalochus der Höhe und Breite des Innenraumes diese Massfigur zugrunde gelegt. In der Beratung von 1392 wurde zunächst der Plan, den Bau noch schlanker, nämlich die Höhe gleich der Breite zu machen und damit das System der Triangulatur durch das der Quadratur zu ersetzen, grundsätzlich aufgegeben, und zwar offenbar in dem Gefühle, dass dem Bedürfnisse nach anthropomorphistischen Verhältnissen durch eine Steigerung der Höhe im Sinne der Quadratur keineswegs entsprochen würde. Ja, nicht einmal die Massverhältnisse des gleichseitigen Dreieckes, die man bis zur Kämpferhöhe der äusseren Seitenschiffe bisher tatsächlich angewendet hatte, erschienen noch wünschenswert; so sehr hatte man sich in Italien schon von dem gotischen Transzendentalismus entfernt; man begnügte sich vielmehr bei der Vollendung der oberen Teile mit einer figura triangularis, einem gedrückten Dreieck von offenbar nicht beliebigen, sondern ganz bestimmten Verhältnissen. Und zwar sind diese, wie Messungen am Bau ergeben, aus dem ägyptischen Dreieck gewonnen[1]).

Beide Verhältnisse, die des gleichseitigen, wie die des ägyptischen Dreieckes, stammen aus der Antike, werden jedoch während des ganzen Mittelalters vereinzelt verwendet. Es handelt sich dabei selten um genaue, meist um Annäherungswerte. Beim Pantheon, dessen lichte Dimensionen durchaus quadriert sind, gewinnt man das Verhältnis des gleichseitigen Dreieckes[2]) mit Einbeziehung, bei S. Costanza in Rom, einem Bau von fühlbar verwandter Raumwirkung, mit Weglassung der Kapellen. Bei S. Lorenzo in Mailand entsprach die lichte Höhe wahrscheinlich der Höhe eines dem Innenraume einbeschriebenen gleichseitigen Dreieckes. Der Dom in Pisa ist genau nach diesem Verhältnisse konstruiert. Und selbst in der Gotik findet es sich noch vereinzelt. Beispiele dafür sind im Norden der Innenraum des Strassburger Münsters und die von seinem Vorbilde abhängigen Innenräume, die trotz den gotischen Formen die Wirkung einer Wohlräumigkeit ausüben, die von der Raumwirkung der französischen gotischen Kathedralen, Paris, Chartres, Reims, Amiens, Beauvais durchaus verschieden ist, im Süden besonders S. Petronio in Bologna, minder genau andere gotische Kirchen Italiens. Auch in Einzelformen findet sich das Massverhältnis des gleichseitigen Dreieckes. Nach ihm sind die Spitzbogen der Hochgotik konstruiert[3]), während jenen der Frühgotik das ägyptische Dreieck einbeschrieben werden kann.

[1]) Vgl. Album de Villard de Honnecourt, herausgegeben von Omont, s. d., besonders Tafel 35—38 mit den aus Quadrat, Kreis, gleichseitigem Dreieck und Pentagramm konstruierten Köpfen und Körpern. Dazu Mortet, La mesure de la figure humaine et le canon des proportions, d'après les dessins de Villard, de Durer et de Léonard da Vinci, in den Mélanges Chatelain, 1910.

[2]) Vgl. Boito, Il Duomo di Milano, 1889, S. 120. Dehio-v. Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, II, 1901, S. 538, 564 f.

[1]) Vgl. Dehio-v. Bezold, a. a. O., S. 564. Der Verfasser möchte nicht verhehlen, dass sie zu abstrakt gewonnen sind, als dass man in diesem Falle das ägyptische Dreieck für die Raumwirkung irgendwie verantwortlich machen könnte. Als ägyptisches Dreieck bezeichnet Viollet-le-Duc, Entretiens sur l'architecture, I, 1863, S. 402 ff. das gleichschenkelige Dreieck (mit einem Scheitelwinkel von 72°), das den Vertikalschnitt der Cheopspyramide bildet. Seine Höhe, die sich zur Grundlinie ungefähr wie 5 : 8, also dem goldenen Schnitte entsprechend, verhält, teilt es in zwei ideale pythagoräische Dreiecke mit den Seitenlängenverhältnissen 3 : 4 : 5.

[2]) Vgl. Dehio, Ein Proportionsgesetz der antiken Baukunst, 1895.

[3]) Z. B. an der S.-Chapelle in Paris; vgl. Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné de l'architecture, VII, 1864, S. 545. Hoeber, Orientierende Vorstudien zur Systematik der Architekturproportionen, 1906, S. 100.

Phot Brogi

Florenz. — S. Maria del Fiore. Kuppel

Erster Entwurf von Arnolfo di Cambio 1296, zweiter 1355 von Francesco Talenti; verbesserter Entwurf mit Tambour von Giovanni di Lapo Ghini, 1367 genehmigt. Ausführung 1420—1434 durch Filippo Brunelleschi, der Laterne 1446—1467 nach Brunelleschis Entwurf

Phot. Brogi

Rom. — Palazzo di Venezia. Fassade

Begonnen zwischen 1451 und 1455. Bauunternehmer Amedeo di Francesco da Settignano (nach 1464) und Giuliano da Sangallo. Bauleiter wahrscheinlich Giacomo di Cristofano da Pietrasanta

Phot. Emilia

Ferrara. — Castello Estense

Seit 1335 von Bartolino da Novara erbaut. 1570 durch Alberto Schiatti hergestellt

Ein weiteres, zumal im frühen Mittelalter viel verwendetes Verhältnis ist die Quadratur[1]), wichtig vor allem für Grundrissanlage und Aufbau der Basiliken des gebundenen Systemes. In Italien findet sie sich noch in der Gotik gelegentlich im Wettbewerb mit dem Verhältnis des gleichseitigen Dreieckes; es ist oben erwähnt, wie sie in Mailand entschieden abgelehnt wurde; in den Florentiner Dom lässt sie sich einigermassen gewaltsam hineininterpretieren: dort entspricht die Mittelschiffhöhe, bis zum Scheitel des Schildbogens gerechnet, der lichten Gesamtbreite.

Bei Betrachtung der Einzelfälle ist nicht zu verkennen, dass das frühe Mittelalter, das der Antike näher steht, Verhältnisse von einigermassen anthropozentrischem Charakter immerhin noch lieber pflegt als die transzendentale, stärker vom Menschlichen abstrahierende Gotik. Sie bevorzugt, wie bereits bei der Erörterung über das Strassburger Münster hervorgehoben wurde, schwerer fassbare, abstraktere Verhältnisse, und zwar mit Vorliebe Masse, die aus dem $\frac{\pi}{4}$ und dem $\frac{\pi}{5}$ Dreieck, d. h. gleichschenkeligen Dreiecken mit den Scheitelwinkeln von 45^0 und 36^0 gewonnen werden[2]). Es ist bezeichnend, dass, während für die Verhältnisse antiker Bauten überwiegend Gründe anthropozentrischer Art, Beziehungen sichtbaren, messbaren Charakters massgebend sind, für den Gotiker das Symbolische, die Beziehung zum Unfassbaren, Jenseitigen von entscheidender Bedeutung wird. „Der Kreis wird dem gotischen Baumeister," sagt Witzel[3]), „das Symbol des Weltalls und der göttlichen Macht. Im gleichseitigen Dreieck sah er das höchste Symbol des Christentums, jenes der heiligen Dreieinigkeit. Das Quadrat bedeutete in seiner Beziehung auf die vier Elemente, vier Weltgegenden, vier Jahreszeiten und vier Tageszeiten das Symbol der Welt und Natur. Das Fünfeck galt schon in den Zeiten des heidnischen Altertumes als Symbol der Gesundheit und blieb so im Christentum das Symbol des Heiles und Glückes. Ebenso hatte das Siebeneck tiefere Bedeutung in bezug auf die sieben Planeten, die sieben Geister Gottes, die sieben Schöpfungstage, die sieben Gaben des heiligen Geistes und die sieben Sakramente . . . So verflocht er mit den Grundelementen der Geometrie seine tiefen religiösen Gedanken."

Die bisher behandelten Beispiele sind sämtlich aus dem Gebiete der Baukunst gewählt, Malerei und Bildnerei des Mittelalters sind in bezug auf die Anwendung gesetzmässiger Verhältnisse minder erforscht, als die Architektur. Darüber kann kein Zweifel sein, dass die Pflege der Gesetzmässigkeit menschlicher Proportion nicht in der Richtung des mittelalterlichen Kunstwollens lag. Die Zeit des stärksten Spiritualismus vergeistigte auch den menschlichen Körper, beraubte ihn seiner Eigenfunktionen, seiner Eigenstatik, machte ihn abstrakt zum reinen Ausdrucksträger und zum Teil eines grösseren dynamischen Ganzen. Im Norden ist noch der spätgotische Realismus des 15. Jahrhunderts ganz unberührt von dem Bedürfnis nach Klarlegung des organischen Baues, nach Darstellung der Gewichtsverteilung und der Massverhältnisse.

ZWEITER TEIL

VI. KENNZEICHEN DER RENAISSANCE

Zwei Nachweise verneinender Art waren in den vorigen Abschnitten zu führen, um die Grundlage für den positiven Nachweis des Wesens der Renaissance zu gewinnen. Einerseits musste gegenüber Worringers Absicht, das Mittelalter als eine dem Klassischen durchaus entfremdete Zeit darzustellen, gezeigt werden, dass die Antike dauernd eine wichtige Komponente des Mittelalters bildet[1]). Wir haben uns in den vorigen Abschnittten davon überzeugt, dass das gesamte Mittelalter von Versuchen erfüllt ist, antike Form wieder aufleben zu lassen. Anderseits war gegen Courajod Stellung zu nehmen, der mit einem beliebigen unter den vielen spätmittelalterlichen Anknüpfungsversuchen an die Antike, im 13. Jahrhundert, die Renaissance beginnen lassen möchte, ohne Rücksicht darauf, dass im Süden noch hundert, im Norden noch zweihundert Jahre lang jene Kunst blüht, die Worringer der klassischen als durchaus wesensverschieden gegenüberzustellen versucht. Wenn nun aber die Nachahmung antiker Form, wie gezeigt worden ist, für sich allein als Merkmal des Wesens der eigentlichen Renaissance nicht genügt, worin beruht dieses Wesen? In der jüngst vergangenen Epoche schrankenloser Überschätzung des Wertes der Wirk-

[1]) Vgl. Wölfflin, Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur, 1886, S. 26ff. Dehio-v. Bezold, a. a. O., S. 566. Hoeber, a. a. O., S. 86ff.

[2]) Vgl. v. Drach, Das Hüttengeheimnis vom gerechten Steinmetzengrund, 1897. Witzel, Untersuchungen über gotische Proportionsgesetze, 1914.

[3]) Vgl. Witzel, a. a. O., S. 11, dazu die ausführlichen Belege aus dem mittelalterlichen Schrifttum zur Zahlensymbolik bei Sauer, Symbolik des Kirchengebäudes, 1902, S. 61ff.

[1]) Vgl. dazu Baum, Der Geist der Gotik, Kunstchronik, XXIX, 1918, S. 145ff.

lichkeitsnachahmung hat Springer[1]) geglaubt, das Wesen der Renaissance mit folgender Formel erschöpfen zu können: „Das unbefangene Hinausgreifen in die reiche Erscheinungswelt, an deren Formenfülle sich das Auge des Künstlers sättigt, für deren wahre und lebendige Wiedergabe bis zur feinsten Einzelheit die Phantasie sich empfänglich erweist, und dann das sinnige Einweben der persönlichen Stimmung und individuellen Empfindungsweise in die Darstellung, so dass diese auch

Phot. Brogi

Careggi. — Villa Medici, 14. Jahrhundert
Strassenseite

als unmittelbare Enthüllung der Künstlernatur gelten darf.“ Beide Merkmale treffen nicht die Renaissance allein; beide, Realismus und Betonung der künstlerischen Individualität, gelten ebenso für die nordische Kunst des 15. Jahrhunderts; und dennoch wird man nicht nur einen Jan van Eyck und älteren Holbein, einen Riemenschneider und Stoss als Gotiker bezeichnen müssen; selbst in den Werken eines Quinten Metsijs und Grünewald ist der mittelalterliche Bestandteil wesentlicher als der klassische.

Die Kennzeichen eines Stiles ergeben sich nicht aus der Feststellung seines Verhältnisses zur Wirklichkeit. Ein beträchtlicher Teil der Kunst, die Architektur, ist mit der Wirklichkeit gar nicht vergleichbar; nur aus der Anschauung der Baukunst sind daher feste Gesichtspunkte für die Anschauung auch der übrigen Künste zu gewinnen[1]). Es kann demnach kein Zweifel sein, dass Wirklichkeitsnachahmung als Kriterium der Kunst der Renaissance, wie jedes anderen Stiles, ausscheidet. Aber auch die bloss äusserliche Nachahmung antiker Form reicht als Merkmal des Renaissancekunstwerkes nicht aus. Der Venus von Pisa, wenngleich sie eine antike Statue kopiert, fehlen wesentliche Kennzeichen des Renaissancekunstwerkes. Umgekehrt ist das Ospedale degli Innocenti zweifellos eine Hauptschöpfung des neuen Stiles, obgleich es ohne Verwendung

[1]) Vgl. Springer, Die Anfänge der Renaissance in Italien, Bilder aus der neueren Kunstgeschichte I, 1886, S. 240.

[1]) Vgl. Hildebrand, Das Problem der Form[3], 1901, S. 6f.: „Die architektonische Gestaltung ist das, was aus der künstlerischen Naturerforschung ein höheres Kunstwerk schafft. Das mit Imitativ Bezeichnete stellt also eine der Natur selbst entnommene Formenwelt dar, welche erst architektonisch verarbeitet zum vollen Kunstwerke wird.“ Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, 1915, ersetzt das Hildebrandische „architektonisch“ durch „dekorativ“, wobei die Bedeutung dieses Wortes gegenüber dem gebräuchlichen Sinne wesentlich vertieft wird.

klassisch-antiker Formen geschaffen ist. Das Merkmal, das der Venus von Pisa, mit antiken Werken verglichen, fehlt, und das die Loggia degli Innocenti mit ihnen gemeinsam hat, ist die anthropozentrische Sensualität. In der Antike und in der Renaissance fühlt der Mensch sich als Mittelpunkt alles Seins. Die nicht nur fühlbare, sondern sicht- und messbare Gesetzlichkeit der Massverhältnisse und der Gewichtsverteilung seines Körperbaues, der ihm innewohnenden Kräfte überträgt er bewusst in seine Schöpfungen. Damit verliert die Kunst das Unbestimmte, rein Gefühlsmässige, Abstrakte, den transzendentalen Zug. Sie wird diesseitig, menschlich, geschlossen, harmonisch. An die Stelle einer überwältigenden, oft unfassbaren Dynamik tritt eine ausgeglichene berechenbare Statik, an die Stelle gefühlsmässiger treten ablesbare, messbare Verhältnisse. „Vitrufius spricht: wer do bauen woll, der soll sich verrichten auf der Geschicklichkeyt der Menschen, wann aus ihm würd funden gar verborgne heimlichkeit der Moss," schreibt Dürer in der Einleitung des Abschnittes seiner Proportionsstudien, in dessen Verlaufe er die Vergleichung der Architekturverhältnisse mit jenen des Menschen durchführt[1]). Und der deutsche Renaissancebaumeister Schickhardt begleitet in seinem Bücherverzeichnis den Abschnitt „Arithmetica" mit dem Zusatze „die allerschenneste Kunst in der gantzen Welt"[2]). Wenn schon deutsche Künstler, die theoretischen Erörterungen im allgemeinen minder geneigt sind, eine solche Freude am Rechnen und Messen äussern, um wieviel mehr wird man im nicht nur sensuelleren, sondern auch intellektuelleren Italien der Renaissance mit einer Ergänzung des Kunstschaffens durch die Theorie rechnen müssen. In der Tat, welche Fülle und Tiefe wissenschaftlicher Kunstbetrachtung allein schon in den Anfängen der Renaissance, von Leone Battista Alberti über Filarete und Francesco di Giorgio Martini bis zu Leonardo da Vinci und Fra Giocondo[3])! Wie dürftig erscheint neben ihren Ergebnissen die Lehre ihres Meisters Vitruv! Indes, wenn auch Praxis und Theorie einander durchdringen, so steht doch vor der Theorie am Anfange die Tat: das Werk des Brunelleschi. Und anderseits hindert die durchgebildete Theorie nicht, dass das Mittelalter noch bis in das 16. Jahrhundert hinein weiter wirkt. Ja, der Begründer der Renaissance selbst, Brunelleschi, vollendet in reifen Jahren die Florentiner Domkuppel als gotisches Werk, in Rom, der Stätte der reinsten klassischen Überlieferung, entsteht noch in der Mitte des 15. Jahrhunderts der Palazzo di Venezia in äusserlich völlig gotischen Formen, und sogar namhafte Verkünder der neuen Lehre, wie Filarete, vermögen die mittelalterlichen Einwirkungen nicht auszuschalten. So wenig, wie man sich die Renaissancekunst allein aus Gefühl und starkem Instinkt heraus geschaffen denken kann, so wenig ist sie eben rein verstandesmässig. In der Ausgleichung von warmer Sinnlichkeit und klarem Intellekt liegt ihr Zauber und ihr Wert.

[1]) Dürerhandschriften des Brit. Museums, London: „Von der Gliedmoss des Menschen."

[2]) Vgl. Heyd, Handschriften und Handzeichnungen des Baumeisters Heinrich Schickhardt, 1902, S. 340. Baum, Forschungen über die Hauptwerke des Baumeisters Schickhardt, 1916, S. 2 ff.

[3]) Vgl. v. Schlosser, Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte, II, III, Sitzungsberichte der Wiener Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Band 179, 180, 1915, 1916.

VII. MALEREI UND BILDNERKUNST DER FRÜHRENAISSANCE

Vergleicht man die Quattro Incoronati des Nanni di Banco an Orsanmichele (seit 1408) mit den Aposteln des Reimser Gerichtsportales (nach 1211) oder der Reimser Heimsuchung (gegen 1240), so kann kein Zweifel sein, dass die Reimser Künstler sich unmittelbarer an antike Vorbilder anlehnen als der Florentiner, dass jedoch Nanni trotz grösserer Selbständigkeit der Erfindung dem Wesen der Antike näher kommt. Wohl ist seine Formgebung im ganzen noch gotisch. Das Gewand hat noch zu viel selbständiges Leben, die Bewegung ist noch von aussen aufgedrängt, nicht aus der Mechanik des Körpers entwickelt; und doch spürt man in der Gestalt des Nikostratos, trotz der Verbergung wichtiger Gelenkansätze, trotz der noch nicht völligen Sicherheit der Ponderation, ein Selbstgefühl, das den Werken des 14. Jahrhunderts fehlt.

Stellt man aber eine Gestalt des Nanni di Banco etwa neben den 1425—1428 entstandenen hl. Stephanus des Ghiberti, so gewahrt man, dass Nanni seiner Zeit vorauseilt. Bei Ghiberti herrscht noch reine Gotik. Das Standmotiv ist verborgen, die rechte Hüfte stark ausgebogen, das Gewand ganz selbständig. Und doch besass Ghiberti eine Antikensammlung, die er eifrig studierte; in ihr befand sich der heute in den Uffizien aufbewahrte pergamenische Satyrtorso, den er im Isaak des Wettbewerbsentwurfes für die Nordtür des Baptisteriums (1401) kopierte[1]). Diese Kopie ist im Werke des Ghiberti nicht vereinzelt; dennoch bleibt die Antike in der Hauptsache ohne Wirkung auf

[1]) Vgl. v. Schlosser, Über einige Antiken Ghibertis, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XXIV, 1904, S. 151 ff.

ihn; er verharrt energischer bei der Gotik als der Schöpfer der Venus von Pisa [1]). Sogar die nackten Figuren der Paradiestür (1425-1452) sind noch nicht ponderiert; und weiter als im Reliefstil dieser Pforten entfernt sich der Realismus des 15. Jahrhunderts im Süden nirgends von den Zielen der klassischen Kunst.

Ghiberti steht unter den Künstlern des frühen 15. Jahrhunderts der Antike am selbständigsten gegenüber. Aber auch ein Donatello und Jacopo della Quercia, ein Masaccio, Piero dei Franceschi und Signorelli haben zur Antike ein freieres Verhältnis als etwa die Capuaner Bildhauer des 13. Jahrhunderts. „Sie bewundern die schöne Bildung nackter Körper, lernen den vornehmen, einfachen Wurf der Gewänder kennen, sehen, wie die gemessene Ruhe bei Standbildern, lebendige Wahrheit bei bewegten Figuren darzustellen sei. Das alles prägen sie ihrem Gedächtnisse treu ein, und wenn sie nun an die Verkörperung der ihnen gestellten Aufgaben schreiten, so umschreiben sie mit leiser Hand Linien und Flächen nach diesen antiken Erinnerungen“ [2]). Nur in Padua, in der Werkstatt des Squarcione, ist die Antike Gegenstand eifriger äusserlicher Nachahmung; in Florenz glaubte ein Botticelli zwar, mit seiner Verleumdung des Apelles „nichts anderes zu geben, als was ein antiker Maler in diesem Falle gegeben hätte“ [3]); aber wie fremd Quattrocento und Antike einander dennoch gegenüberstehen, dessen wird man erst gewahr, wenn man es mit jener Kunst vergleicht, die sich von innen heraus zur Feierlichkeit und Würde des klassischen Altertums tatsächlich entwickelt, nämlich mit der Kunst der Hochrenaissance.

Gegen 1240
Reims, Kathedrale

Das entscheidende Merkmal der Frührenaissance also ist nicht sowohl die unmittelbare Nachahmung antiker Form, wie vielmehr das Wiederinkrafttreten antiker Gesetzlichkeit. Von Donatellos ehernem David sagt Frida Schottmüller: „Antik ist die lässige Ruhe und das stille Niederblicken, antik die Formensprache im Gesicht, die Bildung der Brust, des Brustkorbrandes und der Hüften. Kein Werk des Quattrocento atmet so rein hellenischen Geist“ [1]). Aber ob gleich Donatello Anregungen aus der Antike verarbeitet hat, wo immer sie sich boten, so wäre es dennoch unmöglich, Vorbilder dieses David in dem antiken Formenschatze nachzuweisen.

Ghiberti. 1425—1428
Florenz, Orsanmichele

Indem die Renaissance ihrer aus der Gesetzlichkeit des menschlichen Körpers erwachsenden Gesetzlichkeit bewusst wird, legt sie auch schon Wert auf ihre Sichtbarmachung. So ist das erste Merkmal der Renaissancekunst vielleicht nur das bewusste Klarlegen der Ansichten. Im Klarlegen ist das Differenzieren der Teile notwendig enthalten. In dieser Tätigkeit des Gliederns aber wird der Künstler nicht bei der optischen Wahrnehmung stehen bleiben. Einmal auf die Gelenke aufmerksam, wird er nach ihrer Bewegungsmöglichkeit und nach der Bedeutung dieser Bewegungsmöglichkeit wiederum für den künstlerischen Ausdruck fragen; er wird sich über die Gesetze des Gleichgewichtes und seiner wirksamen Darstellung Aufschluss verschaffen [2]). Bei allen diesen Einzel-

[1]) Die deutschen Parallelen zu den Statuen Ghibertis an Orsanmichele sind die fast neunzig Jahre jüngeren ebenso gotischen Apostel an Vischers Sebaldusgrab in Nürnberg.

[2]) Vgl. Springer, Die Anfänge der Renaissance in Italien a. a. O., S. 250 f.

[3]) Vgl. Wölfflin, Die klassische Kunst[3], 1904, S. 226 ff.

[1]) Vgl. Schottmüller, Donatello, 1904, S. 83.

[2]) Schon in dem 1435 dem Brunelleschi gewidmeten (erst 1540 gedruckten) Traktat über die Malerei beschäftigt sich Alberti ausführlich mit Fragen der Statik des menschlichen Körpers.

untersuchungen aber darf der Künstler die Einheit nicht aus dem Auge verlieren; indem er die Teile zu einander und zum Ganzen, die Vielheit unter die Einheit ordnet, wird er sich der Bedeutung der Verhältnisse bewusst. Es ist indes natürlich, dass nach einer langen Zeit, die das Eingehen in das Einzelne mied und die Verallgemeinerung betonte, das Pendel der Entwicklung nun zunächst nach der Seite stärkerer Individualisierung ausschlägt. Was dies für die Kunst bedeutet, wird von Wölfflin anschaulich nachgewiesen: „Frührenaissance, das heisst feingliedrige, mädchenhafte Figuren mit bunten Gewändern, blühende Wiesen, wehende Schleier, luftige Hallen mit weit gespannten Bogen auf schlanken Säulen. Frührenaissance heisst alle frische Kraft der Jugend, alles Helle und Muntere, alles Natürliche, Mannigfaltige“ [1]). Erst die Hochrenaissance bringt eine neue Vereinfachung und Typisierung, indes nun, im Gegensatze zur mittelalterlichen, auf rein anthropozentrischer Grundlage.

Und doch begann auch die Frührenaissance machtvoll, herb und gross. Die Leistungen eines Masaccio und Piero dei Franceschi, eines Donatello und Jacopo della Quercia nehmen dem Cinquecento viel vorweg. Aber die jüngere Frührenaissance steht ihnen bald fremd gegenüber. Die zweite Generation leidet an Überfeinerung und Entartung. Ihre Kunst ist zu individuell, zu vielfältig, zu reich, zu spielerisch, Kunst von Erben, die Gefahr laufen, zu verlieren, was die Väter gewonnen haben. Ein durch ganz Europa gehender Spieltrieb zersetzt in gleicher Weise nordische Spätgotik und italienische Frührenaissance. Die grosse Kunst wird schnörkelhaft, anmassend und leer. Den Mangel an innerer Würde ersetzt gewaltsame Haltung, gewaltsame Stimmung. Man denke an die späten Werke des Botticelli. Eine Gegenüberstellung von Donatellos Gattamelata und Verrocchios Colleoni (Abb. S. 222) bedarf keiner Erläuterung. Das Fühlen der Renaissance musste zur gravitas des Gattamelata zurückkehren, um von dort aus den Weg zur klassischen Antike zu finden.

VIII. BAUKUNST DER FRÜHRENAISSANCE

Ebenso deutlich wie in der Malerei und Bildnerkunst lässt sich die Entwicklung der Frührenaissance in der Baukunst verfolgen.

[1]) Vgl. Wölfflin, Die klassische Kunst[3], 1904, S. 2, sowie im ganzen zweiten Teile des Buches.

Auch hier ist Florenz der Ausgangspunkt der Entwicklung; in Siena und in Umbrien wird sie am strengsten weiter gepflegt. Auch hier stehen neben den entschiedenen Neuerern, wie Brunelleschi und Alberti minder Entschlossene, wie Michelozzi. Auch in der Baukunst kommen neben starken Förderungen die schwersten Hemmungen des neuen Stiles aus der Lombardei und Venezien; nicht nur, dass dort eine entartete Gotik das ganze 15. Jahrhundert hindurch weiter lebt und selbst Toskaner zu Zugeständnissen zwingt, — es ist vor allem der norditalienische Spieltrieb, der in der Ornamentik einen der Architektur gefährlich werdenden Schmarotzer grosszieht (vgl. Abb. S. 33, 36, 37, 38, 84, 85, 129, 193). Und wie in der Malerei und Bildnerkunst ist es auch hier die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts, in der diese Zersetzung durch das Ornament besonders bedenklich wird [1]). Bramantes Schaffen lässt erkennen, was die Lombardei zu geben hatte und welche Gefahren sie bot. In seiner Heimat sah Bramante das Werk entstehen, das die einzige wahrhafte Verbindung zwischen dem Schaffen des Brunelleschi und der römischen Hochrenaissance darstellt, den Palast von Urbino, die Schöpfung des Luciano da Laurana. An diesem Bau kritisch geschult, vermochte er in der Lombardei den Zentralbau zu neuer Grösse zu erwecken, ohne dabei von der lombardischen Zierlust auf allzu weite Abwege geführt zu werden, und so die Grundlage für sein römisches Werk zu schaffen.

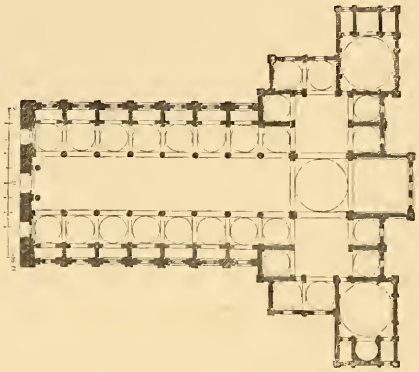
* * *

In der Architektur der Frührenaissance sind die blossen Formen der Antike als Vorbilder von fast noch geringerem Belange als in der Malerei und Bildnerkunst. „Als ob die Antike nur vom Hörensagen bekannt gewesen wäre, so sehen die Versuche des 15. Jahrhunderts aus, auf römische Formensprache einzugehen. Die Architekten nehmen die Idee der Säule, des Bogens, der Gesimse; allein, wie sie diese Glieder bilden und zusammenfügen, lässt schwer glauben, dass sie römische Ruinen gekannt haben. Und doch haben sie sie gesehen, bewundert, studiert und waren gewiss überzeugt, einen antiken Eindruck zu machen“ [2]). Tatsächlich werden an der Antike mehr die Verhältnisse als die Formen beachtet. Es ist neuerdings auf das genaueste nachgewiesen, wie wenig die Erstlings-

[1]) Bereits Alberti warnt vor Übertreibung; vgl. De re aedificatoria, Buch 6 und 9; Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien[3], 1891, § 34.

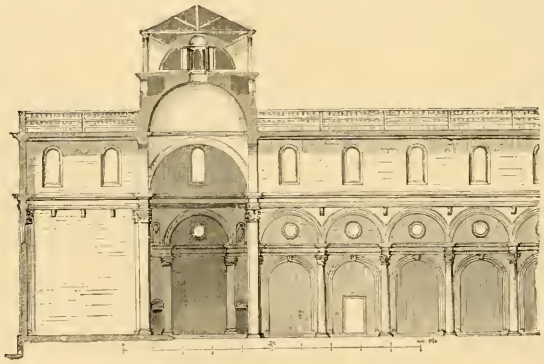
[2]) Vgl. Wölfflin, Die klassische Kunst[3], 1904, S. 227.

werke des Brunelleschi (1377—1446) der Antike, wieviel sie der mittelalterlichen Kunst verdanken [1]). Die Einzelformen des Ospedale degli Innocenti in Florenz (Abb. S. 88, 89) sind fast sämtlich mittelalterlichen Bauten entlehnt. Archivolten, Gebälk, die Fenster mit geradem Sturze und Flachgiebeln gehen auf Vorbilder am Baptisterium zurück; die Kapitelle sind jenen der Apostelkirche verwandt; auch die Wölbung mit böhmischen Kappen findet sich in den Seitenschiffen dieser Kirche. Die Auffassung des Architraves als Rahmens, sowie die Plinthen über den Kapitellen findet Brunelleschi an S. Miniato. Von antiken Vorbildern übernommen ist vielleicht die Art der Verschneidung der Archivolten über den Säulenkapitellen; das Mittelalter bildete die Archivolte schmaler. Ferner geht der nicht über den Anfang hinaus gediehene Versuch, den Fries mit Wellenkannelüren zu füllen, wohl auf die Anregung durch einen antiken Riefelsarkophag zurück.



Florenz, S. Lorenzo, Grundriss
(Nach Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien)

Ähnlich lassen sich die Einzelformen der übrigen Frühwerke des Brunelleschi fast sämtlich aus dem Mittelalter ableiten; das berühmte Gebälkstück zwischen Kapitell und Bogenansatz über den Säulen von S. Lorenzo (Abb. S. 39, 40), das Brunelleschi notwendig einfügen musste, um die Gebälkhöhe der Wand zu erreichen, ist wiederum vom Obergeschosse der Aussenwand des Baptisteriums entlehnt.



Florenz, S. Lorenzo, Längenschnitt
(Nach Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien)

Aber auch die Bauten als Ganzes haben ihre Vorbilder nicht in der Antike, sondern gleichfalls im Mittelalter. Die Anlage von S. Lorenzo (Abb. S. 39, 40) und S. Spirito (Abb. S. 41) ist durch romanische Basiliken bedingt. Für die allgemeinen Raumdispositionen der kleinen Zentralbauten hingegen weiss Willich byzantinische Vorbilder wahrscheinlich zu machen; auch die Rippenkuppel in der alten Sakristei von S. Lorenzo und in der Pazzikapelle ist eher wörtlich aus Byzanz übernommen als mühsam aus der Kuppel des Florentiner Baptisteriums konstruiert [1]).

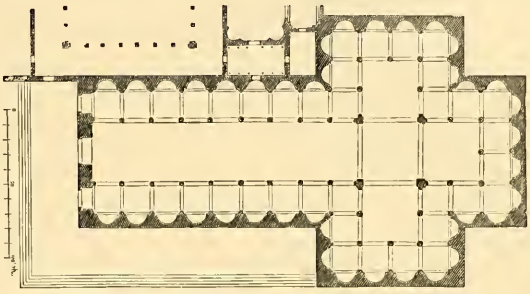
Morphologisch hat Brunelleschi also aus der Antike fast nichts entlehnt. Stilistisch aber kommt bis auf Bramante der Antike niemand näher als er; man muss die Fassade der Pazzikapelle (Abb. S. 1) mit jener von S. Miniato und beide mit verwandten Schöpfungen der Antike vergleichen, um zu sehen, dass Brunelleschi in Wahrheit eine Renaissance der Antike geschaffen hat, eine Renaissance nicht der Einzelformen, sondern der anthropozentrischen Gestaltung im ganzen.

Das Grösste an der Leistung des Brunelleschi ist die Klarheit seiner Dispositionen. Wie er in der alten Sakristei von S. Lorenzo die Wände des würfelförmigen Unterbaues gliedert, das ist in bezug auf Grossartigkeit und Einfachheit zugleich kaum zu übertreffen (Abb. S. 2). Vier Pilaster tragen in halber Wandhöhe ein Gebälk. Über dem mittleren Pilaster öffnet sich an der Chorwand, zum Schildbogen im Verhältnis des goldenen Schnittes geordnet, ein Halbkreisbogen, der nicht mehr, wie am Ospedale degli Innocenti, von einer einfachen Archivolte, sondern nun von einem ganzen Gebälk umrahmt

[1]) Vgl. Willich, Die Baukunst der Renaissance in Italien, 1914, S. 2ff. Folnesics, Brunelleschi, 1915.

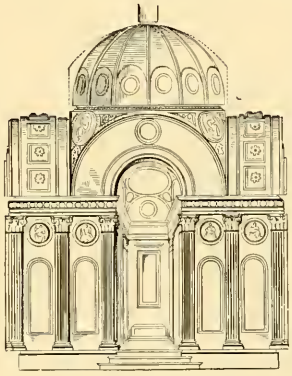
[1]) Die erste Meinung bei Willich, a. a. O., S. 12ff., die zweite bei Folnesics, a. a. O., S. 39ff.

ist. Die Wohlproportioniertheit eines derartigen Raumes projiziert sich naturgemäss unmittelbar auf die ihn einschliessenden Flächen; sie muss auf ihnen abgelesen werden. Der Barock macht seine Räume schwer fassbar und unbestimmt; die Renaissance hingegen erstrebt Klarheit und Messbarkeit. Demgemäss will die Renaissancearchitektur linear-flächig gesehen sein; alle richtigen Ansichten sind frontal[1]). In der Sakristei von S. Lorenzo empfindet man die stark vorspringende Portalumrahmung der Türen des Donatello (Abb. S. 2) bereits als eine Störung der strengen Linienführung der Komposition.



Florenz, S. Spirito, Grundriss
(Nach Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien)

Wie gewaltig immer die Tat des Brunelleschi, wie gross ihre Wirkung sein mag, die Gotik liess sich nicht in wenigen Jahren überwinden. Brunelleschi selbst scheut sich nicht, in der Domkuppel ein mittelalterliches Werk in mittelalterlichen Formen zu vollenden. Alberti (1404 bis 1472), der Theoretiker der ersten Epoche der Renaissance, noch bewusster als Brunelleschi allen Kompromissen feind, muss in Rimini eine gotische Kirche ummanteln (Abb. S. 20, 21, 44); allerdings bewahrt das Äussere dabei nichts vom mittelalterlichen Charakter; ja, es lehnt sich stärker als die Arbeiten des Brunelleschi an die Antike an. Alberti am ehesten dürfte auch der nach 1458 begonnene Palazzo Pitti (Abb. S. 65) zuzutrauen sein, diese ideale Umwandlung der gotischen Florentiner Stadtburg in einen Renaissancepalast. Brunelleschi scheint ausser an dem unvollendeten Obergeschosse des Palazzo di Parte Guelfa[1]) kaum an privaten Wohnbauten gearbeitet zu haben; er hat daher auf diesem Gebiete nichts Grundlegendes geben können. Der erste, der Gelegenheit hatte, im grossen Stile zu zeigen, wie er sich die Umwandlung des gotischen Steinhauses in ein Renaissancewerk vorstellt, ist der zage Michelozzo Michelozzi (1396—1472). Vergleicht man seine Schöpfung, den 1444 bis 1459 vollendeten Palazzo Medici (Abb. S. 66) mit einem rein gotischen Bau, wie dem Palazzo Vecchio in Florenz oder dem etwa gleichzeitigen Palazzo di Venezia in Rom (Abb. S. XVII), so kann kein Zweifel sein, wo die stärkere Ausdruckskraft zu finden ist. Leider ersetzt Michelozzi die fehlende Unmittelbarkeit des gotischen Ausdruckes nicht durch Harmonie der Verhältnisse. Man möchte bezweifeln, dass ihm deren Bedeutung überhaupt schon klar gewesen sei, als er den Palazzo Medici begann. Drei stark abnehmende Geschosse, das untere mit derber Rustika, das mittlere mit Fugenschnitt, das obere glatt. Auf dem zu niedrigen Obergeschosse ein mächtiges Konsolenkranzgesims. Die rundbogigen Doppelfenster wiederum eine Anleihe bei dem frühen Mittelalter, allerdings eine durchaus renaissancemässige; der Halbkreisbogen war willkommen, wo immer er sich bot. Obgleich schon der früheste Bau des Brunelleschi, das Ospedale degli Innocenti, Fenster mit geradem Sturz verwendet, hat man im Florentiner Palastbau die rundbogigen Fenster während des 15. Jahrhunderts vorgezogen. In Mailand und Rom herrscht der Spitz-



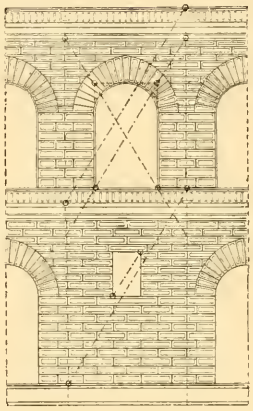
Florenz, Cappella dei Pazzi, Querschnitt
(Nach Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien)

[1]) Es konnten für das vorliegende Buch leider nicht immer die wünschenswerten Aufnahmen beschafft werden. Gute Ansichten sind z. B. die Abbildungen auf Seite 1, 2, 6, 13, 17, 23, 28, 29, 34, 35, 65, 70 oben, 82, 94, 95, 109. Ungenügend sind z. B. Seite 46 unten und Seite 71 oben.

[1]) Beschreibung und Abbildung bei Folnesics, a. a. O., S. 25 ff. Über den Palazzo Pazzi vgl. die Erläuterungen am Schlusse des Bandes. Willich, a. a. O., S. 17 ff. sucht dem Brunelleschi noch den Palazzo Busini und den Hof des Palazzo Bardi-Canigiani zuzuweisen.

bogen noch bis über die Jahrhundertmitte hinaus und nur Luciano da Laurana und die von ihm abhängigen Sienesen wenden sich mit Entschiedenheit dem grossen Rechteckfenster zu.

Verglichen mit dem Palazzo Medici wirkt der Palazzo Pitti wie eine bewusste Korrektur. Hier zeigt ein wahrhafter Renaissancekünstler, dass von der Gotik schlechterdings nichts als die Verwendung der Rustika übrig bleiben könne, wenn die Renaissance sich des Gedankens der Stadtburg bemächtigt. Ein rechtwinkeliges Parallelepipedon in den Verhältnissen des goldenen Schnittes. Drei gleich hohe Geschosse aus gleichmässig horizontal geschichteten, unerhört schweren Rustikablöcken, mit im ganzen sieben Fensterachsen, denen drei Portale entsprechen. Und was für Fenstern! Man wird vor diesen riesigen von Keilsteinen umrahmten rundbogigen Öffnungen vergeblich nach mittelalterlichen Vorbildern suchen. Das Obergeschoss hatte ursprünglich ein Sparrendach. Vor diesem Bau hat man die Gewissheit, „dass der Geist Herr blieb über die Masse“ [1]). Es gibt nur eine Frührenaissancefassade, die dieser an Bedeutung und Würde gleichkommt: die Schauseite des Herzogspalastes in Urbino gegen den Domplatz.



Florenz, Palazzo Pitti, Verhältnisse der Fassade
(Nach Handbuch d. Architektur IV. 1. J. M. Gebhardts Verlag, Leipzig)

Ehe der Bau des Palazzo Pitti begann, hatte Alberti im Palazzo Rucellai (Abb. S. 72) eine minder eindrucksvolle, aber kultiviertere Lösung des Fassadenproblemes gegeben. Der Bau wurde 1446—1451 von Bernardo Rossellino ausgeführt, der nach diesem Muster 1460—1463 den Palazzo Piccolomini in Pienza (Abb. S. 73) errichtete. Der Palazzo Rucellai ist das erste Beispiel durchgeführter Fassadengliederung durch Vertikalglieder, wie sie sich an antiken Stockwerkbauten erhalten haben. Wiederum drei Geschosse, gleichmässig stark gequadert, mit Fugenschnitt. In jedem Geschosse sieben Fensterachsen; geplant waren acht. Zwischen den rundbogigen, im Verhältnis zur Geschosshöhe grossen Doppelfenstern Pilasterordnungen, toskanisch, komposit, korinthisch, also noch nicht in der später geheiligten Reihenfolge; sie tragen die beiden durchgehenden Gebälke und das Kranzgesims. Je die dritte Achse von rechts und links ist betont: im Erdgeschosse durch die Anbringung von Portalen mit geradem Sturz, oben durch Wappen.

Die grossartige Weiterbildung dieser Gliederung liefert die Fassade der Cancelleria in Rom 1486 bis 1496 (Abb. S. 74). Das Erdgeschoss als Sockel ohne Pilaster, die beiden Obergeschosse durch Doppelpilaster gegliedert; die äussersten Joche bilden Eckrisalite. Der Palazzo Corneto in Rom, 1496—1504 (Abb. S. 75), steigert die Wirkung nochmals durch Erhöhung des Sockelgeschosses und Erbreiterung der Fensterjoche.

Die oberitalienischen Fassaden (Abb. S. 76—79) wirken neben den bisher betrachteten spielerisch. In Venedig weiss man wenigstens durch die aus dem Mittelalter übernommene Fenstergruppierung den Bauten einen selbständigen künstlerischen Reiz zu verleihen (Abb. S. 81, 82, 83). Zu den wirkungsvollsten Lösungen aber gelangen, unabhängig von Florenz, Luciano da Laurana († 1479) und seine sienesischen Nachahmer. Luciano, der seinen Ausgangspunkt vielleicht vom Diokletianspalast in Spalato nimmt, bringt der italienischen Kunst einen wertvollen Zuschuss von Herbheit und Grösse. Ein Werk wie die Fassade des Palazzo di Prefettizio in Pesaro, vor 1465 entstanden (Abb. S. 56), mit sechs Bogen auf rustizierten Pfeilern, zu denen, über einem breiten, von Gurtgesims und durchlaufender Fenstersohlbank begrenztem Friese, fünf grosse Fenster mit geradem Sturze in ein glückliches Verhältnis gebracht sind, hätte kein Florentiner gewagt. Und sie bildet nur den Auftakt zur Domplatzfassade des Palazzo Ducale in Urbino mit drei grossen rechteckigen Portalen und vier ebenso grossen gleichartig gebildeten Fenstern, die, ähnlich wie in Pesaro, rhythmisch zu den Erdgeschossöffnungen geordnet sind [1]). Die Front sollte mit glatten Quadern mit Fugenschnitt versehen werden. Die anderen Fassaden sind nicht vollendet; dort finden sich auch Rundbogenfenster (Abb. S. 190). In der zweitürmigen hohen Westfront (Abb. S. 63) klingt die Gotik noch

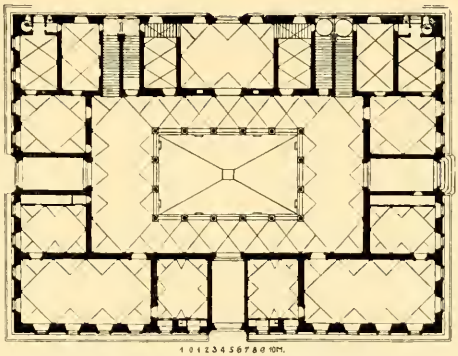
[1]) Vgl. Frankl, Die Renaissancearchitektur in Italien, I, 1912, S. 24.

[1] Die Abbildung S. 71 gibt leider nur einen Teil dieser bedeutenden Fassade.

nach[1]). So mächtig die Gesamthaltung der Domplatzfassade, so sorgsam ist die Arbeit der Einzelheiten (Abb. S. 168).

Zumal durch die Verwendung der grossen Rechteckfenster scheint Luciano da Laurana besonders auf sienesische Künstler gewirkt zu haben, zunächst auf Francesco di Giorgio Martini (1439—1502), der sie 1486 am Palazzo del Governo in Iesi (Abb. S. 103) verwendet, weiterhin auf Giacomo Cozzarelli (1453—1515); die ihm zugeschriebenen sienesischen Paläste, wie Palazzo Bandini-Piccolomini (Abb. S. 70), gehören zu den sympathischsten Schöpfungen der Frührenaissance. Auch auf die jüngere urbinatische Generation, auf Rafael, Bramante und Genga, konnte ein Werk von der Bedeutung des Palazzo Ducale nicht ohne Wirkung bleiben.

Für die Hofanlagen behält der von Michelozzi im Palazzo Medici eingeführte Typus lange Zeit kanonische Bedeutung, zumal in Florenz und Siena. Es ist die Form des Klosterhofes (vgl. Abb. S. 124), den engeren Verhältnissen des Stadtpalastes angepasst. Im Erdgeschosse eine rechteckige Bogenhalle auf Säulen. Auf den Archivolten ruht ein Gesims; die Wandfläche zwischen ihm und der durchlaufenden Fenstersohlbank ist als Fries gebildet. Die Fenster, in den Bogenachsen, im Palazzo Medici noch rundbogig, später meist mit geradem Sturz.



Florenz, Palazzo Strozzi, Grundriss

Ganz ungewöhnlich und vereinzelt ist der Hof der Casa Mantegna in Mantua (Abb. S. 109), rund, ohne Säulenstellungen, und in strengen, edlen Verhältnissen.

Auch in der Bildung der Hofanlage bringt der Palast von Urbino Neuerungen. An die Stelle der Ecksäulen treten Pfeiler mit vorgelegten Halbsäulen, so dass eine Verschneidung der Archivolten hier vermieden wird. Über den Bogen ein volles Gebälk, auf dem, in den Bogenachsen, hohe rechtwinkelige Fenster sitzen. Die Aufwärtsbewegung der Säulen wird im Hauptgeschosse durch korinthische Pilaster fortgeführt, die das Kranzgesims tragen.

Diesen Typus, den Bramante im Hofe der Canonica von S. Ambrogio (Abb. S. 121) aufnimmt, entwickelt der dreigeschossige Hof der Cancelleria (Abb. S. 118) durch Einschiebung einer zweiten Bogenhalle weiter. Auch der erste Pfeilerhof entsteht, schon 1466, in Rom, und zwar im Palazzo di Venezia (Abb. S. 119) in Anlehnung an das Vorbild der Bogenhallen des Kolosseums, das schon vorher (1455—1465) in der Fassade von S. Marco mit drei Bogenstellungen in zwei Geschossen verwendet worden war.

Kurz vor dem Baubeginn von S. Marco, 1454, fängt Alberti mit den Arbeiten an der Fassade von S. Francesco in Rimini an (Abb. S. 20, 21). Auch hier im Untergeschosse drei Bogen auf Pfeilern mit vorgelegten Säulen, das Ganze jedoch triumphbogenmässig rhythmisiert. An den Langwänden setzt sich die Reihung von Bogen auf Pfeilern fort. Aus dem über verkröpftem Gebälk flach ansteigenden Giebelfeld sollte in der Mitte nochmals ein Bogen herauswachsen, von einem Segmentgiebel bekrönt.

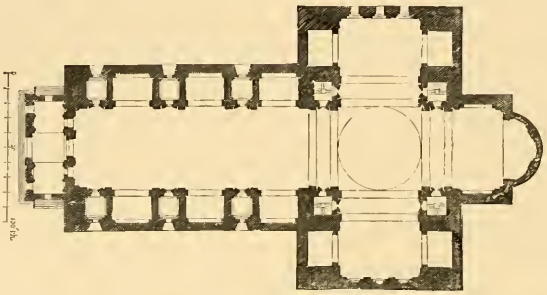
Einheitlicher ist die Fassade von S. Andrea in Mantua (Abb. S. 19), für die Alberti 1470 den Plan lieferte; an der Durchführung der Einzelheiten, wie der Rahmenpilaster, trifft ihn keine Schuld. Eine Bogenöffnung zwischen geradem Gebälk, das Grundmotiv der Chorwand der alten Sakristei von S. Lorenzo. Diesem Organismus ist ein zweiter vorgelegt: vier Pilaster, gleich den Säulen der grossen römischen Triumphbogen rhythmisiert, tragen ein Gebälk, das die Archivolte der mittleren Bogenöffnung berührt und von einem flachen Giebel bekrönt wird. Das System ist von den Langwänden des Innern über-

[1] In Luciano da Laurana mit Reber, Luciano da Laurana. Sitzungsberichte der Bayr. Akademie der Wissenschaften, 1888, den Begründer der Hochrenaissance zu sehen, geht nicht an. Auch Patzaks Versuch (Die Renaissance- und Barockvilla in Italien, II, 1913, S. 45 ff.), die Verdienste Lauranas in ein recht helles Licht zu rücken, bedient sich untauglicher Mittel. Z. B. wird der Wert der so grosszügig komponierten Domplatzfassade mit der „Entwicklung der Fensteranlage aus der Innendisposition" begründet. Als ob dieses Merkmal, das ebensogut ein Kennzeichen spätgotischer Gestaltungsunfähigkeit sein kann, die Frage der künstlerischen Fassadenbildung irgendwie berührte!

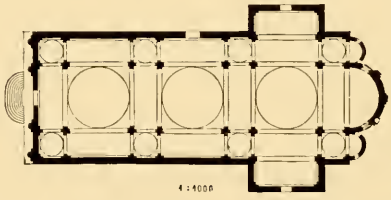
nommen, wo es glücklicher durchgeführt ist als an der Front.

Noch einmal erscheint die mächtige rundbogige Eingangshalle, in ihrer Bedeutung gesteigert in Bramantes Fassade von S. Maria in Abbiategrasso (Abb. S. 28); die Nische des Giardino della Pigna hat sich aus diesem Motive entwickelt.

Wir kehren in das Innere von S. Andrea in Mantua zurück. Während der Typus der Basiliken des Brunelleschi nur geringer Verbesserungen noch fähig war — wir verfolgen die zunehmende Individualisierung der Raumkompartimente in dem Dome zu Faenza (Abb. S. 47) und in S. Francesco in Ferrara (Abb. S. 51), — ist hier, gleichfalls in Anlehnung an mittelalterliche Vorbilder, deren Wirkung schon im Inneren der Badia von Fiesole (Abb. S. 43) und von S. Francesco al Monte in Florenz (Abb. S. 42) deutlich wird, ein neuer Kirchentypus geschaffen. Das tonnengewölbte einschiffige Langhaus begleiten Kapellen, deren Zwischenpfeiler nochmals von kleinen Kapellen erfüllt sind. Es ist der Typus, der, mit stärkerer Zusammenfassung der Teile, im Gesù des Vignola sich wiederfindet. Auch die Kuppelkirche S. Salvatore in Venedig (Abb. S. 50) darf als eine Weiterbildung von S. Andrea mit weitaus grösserer Individualisierung der Raumkompartimente gelten; mit der Einwirkung der Mantuaner Kirche kreuzt sich hier der Einfluss von S. Marco in Venedig.



Mantua, S. Andrea, Grundriss
(Nach Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien)



Venedig, S. Salvatore, Grundriss
(Nach Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien)

Für Mantua schuf Alberti noch den Entwurf für S. Sebastiano (Abb. S. 5). Das Kirchlein gibt uns Veranlassung, zu einem der Ausgangspunkte unserer Untersuchungen, dem Zentralbauproblem, zurückzukehren. Der Zentralraum ist das Ideal anthropozentrischer Epochen, das Symbol der Harmonie des Menschen mit seiner Umgebung. Daher war seine Gestaltung in der Renaissance Gegenstand eifrigen Mühens[1]).

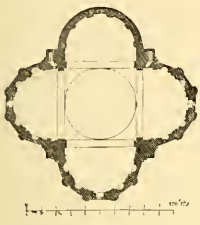
Die einfachste Form des Zentralbaues gibt Brunelleschi in seiner alten Sakristei von S. Lorenzo (Abb. S. 2), einen Kubus, von einer Rippenkuppel bedeckt, mit kleinem, ähnlichem Chörlein. Diese Form findet nicht nur in toskanischen Bauten Nachahmung, wie in der Sakristei von S. Felicita, sondern früh schon in der Lombardei, wie in der bedeutenden Chiesa di Villa in Castiglione d'Olona (Abb. S. 11) und in Michelozzis Cappella Portinari an S. Eustorgio in Mailand (1462 bis 1468), die der Kuppel bereits einen Tambur gibt (Abb. S. 11 und 144). Aus dem kubischen Kern entwickelt sich, durch Anfügung von vier kleineren rechteckigen Nebenräumen, der Typus der Kapellen des Kardinals von Portugal an S. Miniato in Florenz und der heiligen Fina in S. Gimignano. Auch S. Sebastiano in Mantua folgt diesem Schema, indem es auf drei Seiten den Nebenräumen noch kleine Apsiden anfügt. Hingegen bildet S. Maria delle Carceri in Prato (Abb. S. 4, 5) den Grundriss in das einfache griechische Kreuz um. S. Maria di Campagna in Piacenza (Abb. S. 17) ist als griechisches Kreuz mit achteckiger Kuppel und vier selbständigen Eckräumen gestaltet.

Mit dieser Anlage am nächsten verwandt ist der mächtigste von allen, der Vierkonchentyp, dessen Ableitung aus S. Lorenzo in Mailand wir früher verfolgt haben (vgl. S. IX). Bramante nimmt ihn vereinfacht in S. Maria delle Grazie in Mailand (Abb. S. 12, 13) auf und bringt ihn in S. Peter in Rom zur höchsten Vollendung. Eine Vermittlung zwischen der Lösung von S. Maria delle Grazie und der

[1] Die folgenden kurzen Darlegungen finden eine ausführliche Ergänzung durch Frankl, Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst, 1914, S. 23 ff.

Madonna delle Carceri in Prato gibt im Grundriss, nicht im misslungenen Aufbau, der Chor des Domes von Como. Auf die einfachste Formel gebracht erscheint der Vierkonchentyp in der Consolazione in Todi (Abb. S. 6, 7), zu deren machtvoller Raumwirkung die zu zierliche Gliederung der Kreuzarme im Widerspruche steht[1]). Auch die Steccata in Parma (Abb. S. 14) gehört in diesen Zusammenhang; sie hat, gleich der Madonna di Campagna in Piacenza vier selbständige Eckräume.

Ein dritter Typus geht vom Oktogon aus, dem mehr oder minder verschiedene Nebenräume angegliedert werden. Die Urform: Brunelleschis S. Maria degli Angeli in Florenz. Weiter bildungen: die Sakristei von S. Spirito in Florenz (Abb. S. 9), Bramantes Sakristei von S. Satiro in Mailand (Abb. S. 8), die Incoronata in Lodi (Abb. S. 14, 18), die Canepanova in Pavia (Abb. S. 15), S. Maria in Busto Arsizio, der Chor von S. Maria della Passione in Mailand, S. Magno in Legnano. Als Weiterbildung von S. Maria della Passione, doch aus dem Kreise entwickelt, mit vier vorgelegten griechischen Kreuzen und dazwischen vier Wandnischen, S. Maria della Croce bei Crema (Abb. S. 16). Die Lombardei, die sich durch die Verwaltung eines bedeutsamen mittelalterlichen Erbes allerdings zur Nacheiferung verpflichtet fühlen musste, hat mit den Zentralbauten der Renaissance ihre Sünden auf dem Gebiete der Zierkunst wettgemacht.



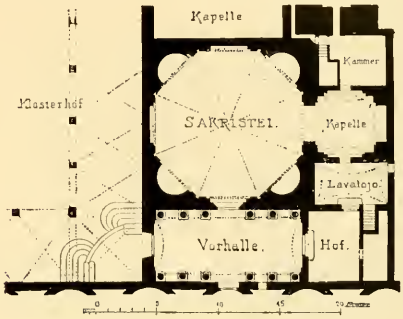
Todi, S. Maria della Consolazione, Grundriss
(Nach Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien)

Wie in der Malerei und Bildnerkunst ist auch in der Baukunst der Weg von der Früh- zur Hochrenaissance nicht einheitlich und folgerichtig. Die Werke des Brunelleschi, die Madonna delle Carceri in Prato, die Bauten eines Cozzarelli stehen um ihrer guten Verhältnisse und der klaren Gliederung willen den römischen Schöpfungen des Bramante näher als seine eigenen lombardischen Bauten. Was ihnen fehlt, ist Strenge der Formbildung und Gewichtigkeit.

[1]) Bei einer Vergleichung der Consolazione mit Bramantes römischen Werken wird ein Missverhältnis zwischen Gesamtform und Gliedern offenbar, das hindert, diesen Zentralbau zur Hochrenaissance zu rechnen. Es fällt in der Hauptsache wohl Oberitalienern zur Last, zumal jenem Ambrogio di Antonio da Milano, dessen Ornamentik den Palast von Urbino füllt, glücklicherweise ohne der Domplatzfront des Luciano da Laurana Eintrag zu tun (vgl. Abb. S. 71, 156, 167, 169, 170).

IX. VERHÄLTNISSE DER FRÜHRENAISSANCE

Das Problem der Architekturproportionen der Renaissance ist zugleich das Problem der Verhältnisse des menschlichen Körpers. Wie die transzendentale Gotik übermenschliche Proportionen bevorzugt, so sind die Verhältnisse der Renaissance, für die der Mensch Mittelpunkt alles Seins ist, gleich jenen der Antike, notwendig anthropozentrisch. Die Masse der Bauten müssen aus den Massen des menschlichen Körpers entwickelt werden können. Schon Vitruv stellt im ersten Kapitel



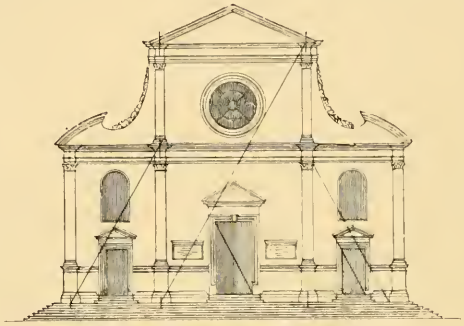
Florenz, S. Spirito, Sakristei, Grundriss
(Nach Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien)

des dritten Buches seiner Architectura diese Forderung. Obwohl die erste gedruckte Ausgabe des Vitruv erst etwa 1486 in Rom erschien, wurde sein Werk, von dem wichtige Abschnitte auch im Mittelalter bekannt waren — die Proportionslehre ist in die Enzyklopädie des Vinzenz von Beauvais wörtlich aufgenommen —, während des ganzen 15. Jahrhunderts in Handschriften eifrig studiert und erläutert. Alberti, Antonio di Tuccio Manetti, Filarete, Francesco di Giorgio Martini, Leonardo da Vinci, Luca Pacioli, Dürer sehen in dieser anthropozentrischen Proportionierung der Architektur das eigentliche Merkmal der Wiedergeburt der Antike, den wichtigsten Kernpunkt der Anschauung und Gestaltung der Renaissance, und werden nicht müde, sie theoretisch zu erörtern und praktisch zu versuchen.

Die Lehre gliedert sich in zwei Teile, zunächst Festlegung der Masse des menschlichen Körpers,

sodann ihre Anwendung auf die Architektur. Schon Vitruvs kurze, in sich widerspruchsvolle Angaben über die Masse des menschlichen Körpers sind für die Künstler der Frührenaissance eine Quelle tiefster Erregung, leidenschaftlicher zeichnerischer Versuche und Berechnungen. An die guten Proportionen schien die absolute Schönheit gebunden[1]). Es genügt, Riemenschneiders Würzburger Adam und Eva (1491—1493) mit Dürers konstruierten Figuren in dem Stiche von 1504 zu vergleichen, um den Gegensatz zwischen Gotik und Renaissance unmittelbar zu erleben.

Die Anwendung der menschlichen Masse auf die Architektur nun ist natürlich nicht wörtlich zu verstehen[2]). Um so wichtiger ist ihre sinngemässe Deutung. Hierzu gibt Vitruv selbst die Anleitung, indem er seiner Forderung den Satz vorausstellt: „Aedium compositio constat ex symmetria, cuius rationem architecti diligentissime tenere debent. Ea autem paritur a proportione, quae graece analogia dicitur. Proportio est ratae partis membrorum in omni opere totiusque commodulatio, ex qua ratio efficitur symmetriarum." Eine Erklärung des Begriffes der symmetria gibt Vitruv im zweiten Kapitel des ersten Buches. Sie ist mit dem heutigen Begriffe der Proportion gleichbedeutend, während analogia bereits bei Euklid den Begriff der geometrischen Ähnlichkeit bedeutet.



Rom, S. Maria del Popolo, Fassade
(Nach Handbuch d. Architektur IV, 1. J. M. Gebhardts Verlag, Leipzig)

Schon die wenigen Forderungen des Vitruv verlangen etwas weit Bestimmteres als gotische Masse. Weite Ausmessungen, wie sie sich in der Spätgotik finden, sind noch kein ausreichendes Kennzeichen der Renaissance[1]). Das im fünften Abschnitte unserer Untersuchungen erörterte Beispiel des Mailänder Domes zeigt, wie schon im 14. Jahrhundert die Schlankheit und Höhe zu Gunsten der Weiträumigkeit verringert wird. Auch das Kastell von Ferrara (Abb. S. XVIII), die Loggia dei Lanzi, der grosse Kreuzgang von S. Maria Novella, die Florentiner Domkuppel (Abb. S. XVI) lassen erkennen, dass weite Spannungen, weite Räume durchaus zu den Kennzeichen italienischer Gotik gehören. Es fehlt diesen Bauwerken nicht die Seele, nicht der Ausdruck, wohl aber die volle Durchformung im anthropozentrischen Sinne.

Diese Durchformung verlangt als Raumbegrenzungen Flächen und Linien, deren Masse und deren Beziehungen zu einander, selbst im Falle von — unerwünschten — Verkürzungen, klar abgelesen werden können. Eben in der vollkommenen Klarheit, in der Leichtigkeit der Erfassung der Erscheinung, liegt der höchste Ausdruck der Renaissance; darin beruht ihr Zauber. „An ihren vollkommenen Schöpfungen findet man nichts, was gedrückt oder gehemmt, unruhig und aufgeregt wäre; jede Form ist frei und ganz und leicht zur Erscheinung gekommen[2])." Alberti begründet im sechsten Buche seiner wahrscheinlich 1452 vollendeten, 1485 im Drucke erschienenen Schrift De re aedificatoria diesen Eindruck folgendermassen: „Nos tamen sic diffiniemus: ut sit pulchritudo certa cum ratione concinnitas universarum partium in eo cuius sint: ita ut addi aut diminui aut immutari possit nihil quin improbabilius reddat[3])." Im Eingangskapitel des ersten Buches verlangt er, dass die Teile eines Bauwerkes „inter se conveniant totis angulis totisque lineis", was erreicht werde

[1]) Über Dürers heisses Bemühen um die Proportionen vgl. Dürer, Vier Bücher von menschlicher Proportion, 1528. Lange-Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlass, 1893. Justi, Konstruierte Figuren und Köpfe unter den Werken Dürers, 1902. Klaiber, Beiträge zu Dürers Kunsttheorie, 1904. Panofsky, Dürers Kunsttheorie, 1915. v. Schlosser, Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte, IV, Sitzungsberichte der Wiener Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Band 184, 1918, S. 48 ff. Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers[3], 1919. — Über das Verhältnis des Leonardo da Vinci zu den Proportionsfragen vgl. Klaiber, Leonardostudien, 1907, sowie v. Schlosser, a. a. O. III, Band 180, 1916, S. 30.

[2]) Auch an Versuchen wörtlicher Ausdeutung fehlt es nicht. So bei Filarete und Francesco di Giorgio Martini, auch in der Hypnerotomachia des Polifilo; vgl. v. Schlosser, a. a. O. II, Band 179, 1915, S. 68 f. Antonio di Tuccio Manetti vergleicht den Grundriss der Basilika mit der Gestalt eines am Boden ausgestreckten Menschen.

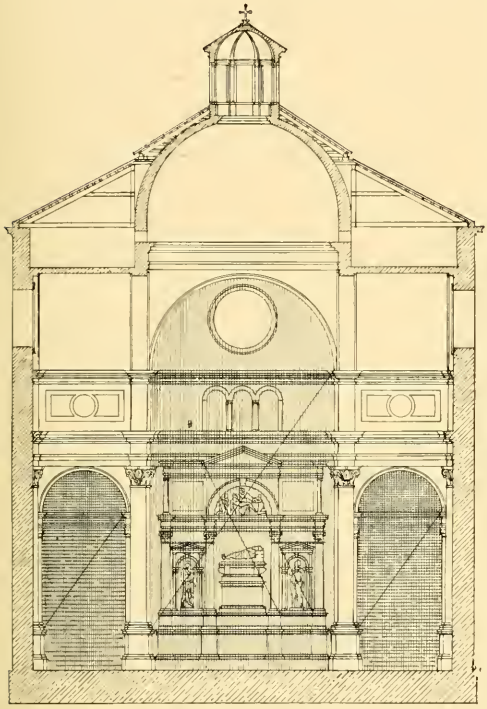
[1]) Vgl. hiezu die auch heute noch nicht unnötigen Darlegungen Streiters, Gotik oder Renaissance, Ausgewählte Schriften, 1913, S. 154 ff.

[2]) Vgl. Wölfflin, Renaissance und Barock[2], 1907, S. 22 f.

[3]) Vgl. Alberti, a. a. O., Buch 6, Bogen m, Blatt 7, Rückseite; dazu Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien[3], 1891, S. 30, 39; Wölfflin a. a. O. S. 48 f.

„adnotando et praefiniendo angulos et lineas certa directione et certa connexione“[1]). Und im sechsten Buche betont er nochmals: „Omnia ad certos angulos paribus lineis adaequanda“[2]).

Die hier aufgestellte Forderung ist nichts anderes als das schon von Vitruv übernommene, von Euklid im sechsten Buche seiner Elemente behandelte Gesetz der stetigen Proportion und der Ähnlichkeit der Figuren. Seine Theorie war seit den

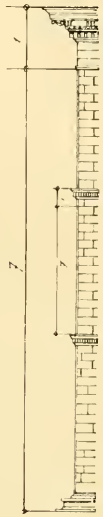


Venedig, S. Salvatore, Schnitt
(Nach Handbuch der Architektur IV. 1. J. M. Gebhardts Verlag, Leipzig)

Tagen des Alberti völlig in Vergessenheit geraten; sie ist erst im 19. Jahrhundert von August Thiersch durch Nachmessungen wieder ermittelt worden[3]).

Wie die Teile zu einander und zum Ganzen ins Verhältnis gesetzt werden, soll hier aus einigen von Thiersch gegebenen Beispielen erläutert werden. „Im Kirchenbau führt Brunelleschi das gleiche Verhältnis von Breite zur Höhe für Mittel- und Seitenschiffe ein.“ In S. Maria del Popolo in Rom (Abb. S. XXX) wird dieses Verhältnis auch in der Fassade zum Ausdrucke gebracht und auf die Türen mit ausgedehnt. Die Einteilung der römischen Triumphbogen — Aufbau der Seitenteile analog dem Mittelteile — kehrt wieder am Grabmal des Dogen Vendramin in Venedig“ (Abb. S. 239). „Am einfachsten ist diese Unterordnung der Seitenbogen unter den Hauptbogen am Querschnitt der Kirche S. Salvatore in Venedig; sie wiederholt sich an den Altären und Wandgräbern der Kirche.“

Am Wohnbau die gleiche Gesetzlichkeit. „Für die Gliederung der Fassade bildet sich zuerst in Florenz die Regel: Was das Gurtgesims für das einzelne Stockwerk, ist das Hauptgesims für den gesamten Palast. Am Palazzo Strozzi wurde dieser Grundsatz zuerst durchgeführt“ (Abb. S. 68). Auch zwischen den Fenstern und den sie einfassenden Rahmen und Mauerflächen bestehen Analogieverhältnisse, ebenso für die Pilaster- und Säulenordnungen in Verbindung mit Bogenstellungen (vgl. die Abbildung des Palazzo Rucellai, S. 72, sowie die Erläuterungen zur Fassade der Cancelleria). In gleicher Weise muss selbst das Ornament dem Ganzen sich einordnen.



Florenz, Palazzo Strozzi, Höhenverhältnisse
(Nach Handbuch der Architektur IV. 1. J. M. Gebhardts Verlag, Leipzig)

Dürer fasst den Begriff der Renaissance in dem Satze zusammen: „Alles Geschaffene ist bestimmt nach Zahl, Gewicht und Mass.“ Der Renaissancekünstler übergeht als selbstverständlich, was uns zu betonen nicht minder notwendig scheint: Nicht allein in der Schaffung dieser Gesetzmässigkeit, — ebenso sehr in ihrer vollen Sichtbarmachung liegt das Wesen der Renaissance. Nicht etwa nur, dass „tota aedificii forma et figura in lineamentis conquiescat . . , sed . . . in illis spectetur forma“[1]). Mit unseren minder hellen Augen vermögen wir uns heute kaum vorzustellen, wie Renaissancemenschen sahen. Alberti gibt uns ein Zeugnis dafür, wenn er darauf hinweist[2]), wie man beim Weggehen von einem schönen Gebäude sich nicht von ihm trennen könne: „Neque qui spectent satis diu contemplatos ducant se quod iterum atque iterum spetarint atque admirentur: ni iterato etiam inter abeundum respectent.“

[1]) Buch 1, Bogen a, Blatt 3, Rückseite.
[2]) Buch 6, Bogen n, Blatt 4, Rückseite.
[3]) Vgl. Thiersch, Die Proportionen in der Architektur, Handbuch der Architektur, IV 1[2], 1893, S. 38 ff.

[1]) Alberti, a. a. O., Buch 1, Bogen a, Blatt 3, Rückseite.
[2]) Alberti, a. a. O., Buch 9, Bogen z, Blatt 1 oben.

Phot. Brogi

Florenz. — Cappella dei Pazzi bei S. Croce

Begonnen etwa 1429 von Filippo Brunelleschi, 1443 im Rohen, 1451 nahezu vollendet

Phot. Brogi

Florenz. — S. Lorenzo. Sagrestia Vecchia

Begonnen 1419 nach einem Entwurfe des Priors Matteo di Bartolo Dolfini. Ausgeführt nach Plänen des Filippo Brunelleschi. Vollendet 1429. Plastische Dekoration von Donatello

Phot. Alinari

Florenz. — Cappella dei Pazzi bei S. Croce

Begonnen etwa 1429 von Filippo Brunelleschi, 1443 im Rohen, 1451 nahezu vollendet. Decken von Luca della Robbia
Wanddekoration von Luca und Andrea della Robbia

Phot Brogi

Prato. — S. Maria delle Carceri
Von Giuliano da Sangallo, 1485—1491

Phot. Alinari

Mantua. — S. Sebastiano

Nach Entwurf von Leone Battista Alberti von Luca Fancelli 1460 begonnen, von Pellegrino Ardizoni nach 1499 vollendet

Phot. Alinari

Prato. — S. Maria delle Carceri

Von Giuliano da Sangallo, 1485—1491

Phot. Alinari

Todi. — S. Maria della Consolazione

1508 begonnen, im Äußeren 1516—1524 von Ambrogio di Antonio da Milano und Francesco di Vito Lombardo vollendet. Kuppel 1606

Phot. Alinari

Todi. — S. Maria della Consolazione

Inneres 1508 von Cola Matteuccio da Caprarola begonnen. Kuppel 1606

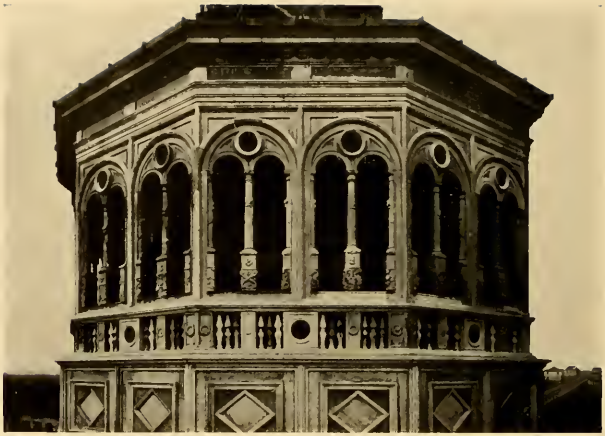
Mailand. — S. Satiro. Sakristei

Architektur und Dekoration 1480—1488 von Donato Bramante, Tonfries seit 1483 von Agostino dei Fonduti (Padovano)

Phot. Brogi

Florenz. — S. Spirito. Sakristei

1488—1492 nach Plänen des Giuliano da Sangallo von Simone del Pollaiuolo, gen. Cronaca, ausgeführt. Kuppel 1496 nach Modell des Antonio del Pollaiuolo



Phot. Ferrario

Saronno. — Santuario della Madonna. Kuppel

Der Bau der Kirche 1498 von Vincenzo dell' Orto begonnen

Phot. Ferrario

Mailand. — S. Maria delle Grazie. Kuppel

Nach Entwurf von Donato Bramante vergröbert, nach 1497

Phot. Brogi

Mailand. — S. Eustorgio. Cappella di S. Pietro Martire

Von Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi, 1462—1468

Phot. Alinari

Castiglione d'Olona. — Chiesa di Villa

Um 1430—1440

Phot. Ferrario

Mailand. — S. Maria delle Grazie. Chor von Osten

Entwurf des Ganzen und Ausführung der unteren Hälfte 1492—1497 von Donato Bramante. Vollendung der oberen Hälfte in vergröberten Proportionen nach 1497

Phot. Ferrario

Mailand. — S. Maria delle Grazie. Vierung gegen Norden

1492—1497 von Donato Bramante, Kuppel erst nach seinem Weggang und nicht völlig nach seinen Plänen

Phot. Alinari

Lodi. — S. Maria Incoronata

Begonnen 1487 von Giovanni di Domenico Battagio; vollendet 1494 von G. Dolcebuono und Lazzaro Palazzo, Kuppel 1513 von Amadeo

Phot. Alinari

Parma. — S. Maria della Steccata

Von Bernardino und Giovanni Francesco Zaccagni, 1521—1539

Phot. Hoffmann

Äußeres von Südosten

Phot. Hoffmann

Innenansicht gegen Westen

Pavia. — S. Maria Coronata [di Canepanova]

1500. wahrscheinlich von Giovanni Antonio Amadeo begonnen. Vollendet erst 1564

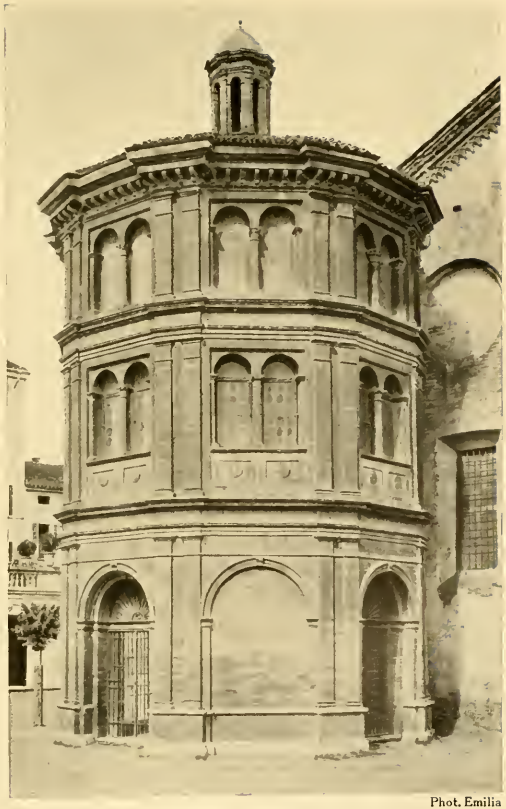
Phot. Alinari

Crema. — S. Maria della Croce

Von Giovanni di Domenico Battagio 1490 begonnen. Oberste Galerie und Dach von Antonio Montanaro, 1493—1500

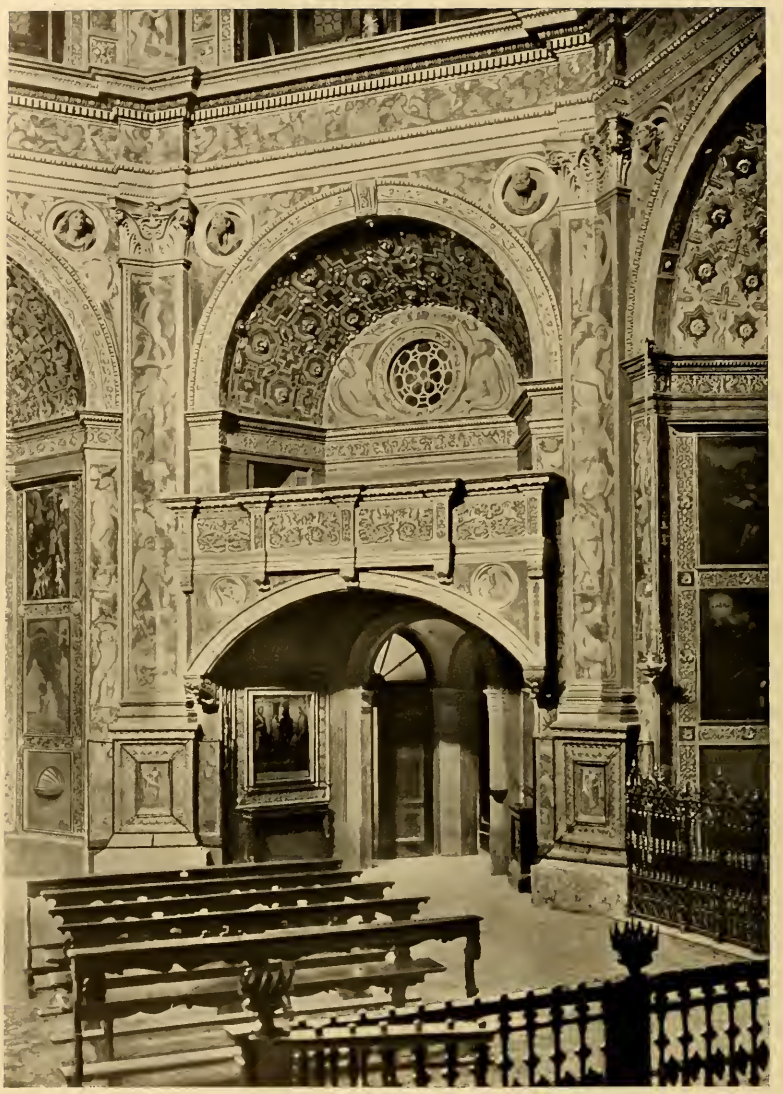
Phot. Alinari

Piacenza. — S. Maria di Campagna
Von Alessio Taramelli, um 1525



Phot. Emilia

Cremona. — Oratorio del Cristo risorto bei S. Luca
Wahrscheinlich von Alessio Taramelli, 1503



Phot. Hoffmann

Lodi. — S. Maria Incoronata

Begonnen 1488 von Giovanni di Domenico Battagio; vollendet 1494 von G. Dolcebuono und Lazzaro Palazzo, Kuppel 1513 von Amadeo

Phot. Alinari

Mantua. — S. Andrea. Fassade

Plan vor 1470 von Leone Battista Alberti. Ausführung 1472—1494 von Luca Fancelli

Phot. Alinari

Rimini. — S. Francesco. Südliche Langwand

Nach Entwurf von Leone Battista Alberti, seit 1446

Phot. Alinari

Rimini. — S. Francesco. Fassade

Nach Entwurf von Leone Battista Alberti. Die Arbeiten an der Kirche 1446, an der Fassade 1454 begonnen. Bauleiter Matteo dei Pasti, Piero dei Gennari, Matteo Nuzio

Phot. Alinari

Pienza. — Dom. Fassade
Von Bernardo Rossellino, 1460—1463

Phot. Brogi

Florenz. — S. Maria Novella. Fassade

Untergeschoss um 1300, Hauptportal und Obergeschoss 1448—1470 nach Entwürfen von Leone Battista Alberti

Phot. Emilia

Ferrara. — Certosa di S. Cristoforo 1498—1553. Chor und Kreuzgang

Phot. Emilia

Ferrara. — S. Francesco. Fassade

Von Biagio Rossetti, 1494—1516; vollendet 1530

Phot. Alinari

Turin. — Dom. Fassade

Von Amedeo di Francesco da Settignano, 1491—1498

Phot. Brogi

Bolsena. — S. Cristina. Fassade, um 1500

Phot. Alinari

Modena. — S. Pietro. Fassade

Ende des 15. Jahrhunderts

Phot. Brogi

Rom. — S. Maria del Popolo. Fassade

Vielleicht von Amedeo di Francesco da Settignano, 1472—1477

Phot. Alinari

Rom. — S. Agostino. Fassade

Von Giacomo da Pietrasanta und Sebastiano da Firenze, 1479—1483

Phot. Ferrario

Abbiategrasso. — S. Maria. Fassade

Von Donato Bramante 1497 begonnen. Obergeschoss 1500—1505 nach Plänen Bramantes

Pavia. — Certosa. Fassade der Kirche

Baubeginn 1396 durch Bernardo da Venezia und Cristoforo da Conigo. Die Kirche erst seit 1453 unter Giuniforte Solari erheblich gefördert. Fassade nach Plan des Giovanni Antonio Amadeo, der seit dem Tode des Solari 1481—1499 den Bau leitet, 1491 mit Hilfe zahlreicher Schüler, hauptsächlich der Brüder Mantegazza, begonnen, 1500—1507 von Benedetto Briosco bis zur mittleren Galerie geführt, vollendet etwa 1540

Phot. Brogi

Florenz. — S. Francesco al Monte. Fassade
Von Simone del Pollaiuolo, gen. Cronaca, seit 1475

Phot. Alinari

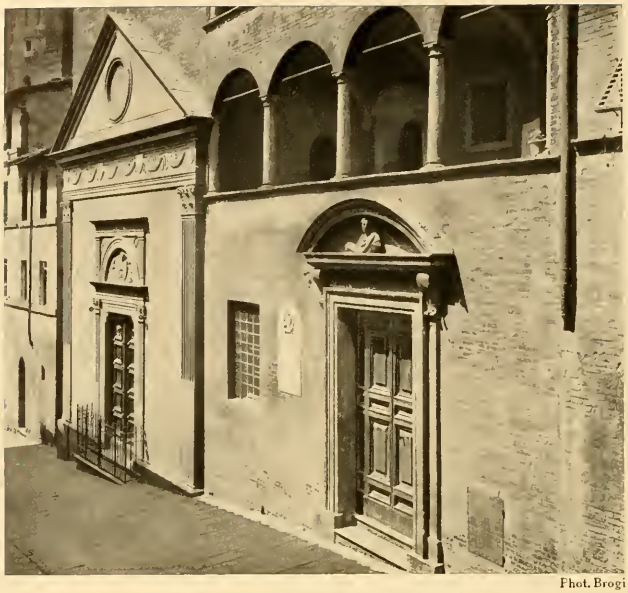
Urbino. — S. Bernardino dei Zoccolanti
Um 1470. Wohl mit Unrecht als Jugendwerk des Bramante in Anspruch genommen

Phot. Brogi

Rom. — S. Pietro in Montorio. Fassade
Seit 1472. In der Art des Amedeo di Francesco da Settignano

Phot. Alinari

Siena. — Palazzo del Diavolo. Fassade der Kapelle
Von Antonio Federighi dei Tolomei, 1460



Phot. Brogi

Siena. — S. Caterina in Fontebranda

Von Francesco del Guasta und Corso di Bastiano, 1465—1474

Phot. Brogi

Volterra. — S. Girolamo. Fassade

Nach Entwurf von Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi, 1445—1465

Phot. Emilia

Bologna. — S. Maria di Galliera. Fassade

Von Donato da Cernobbio, 1510—1518

Phot. Alinari

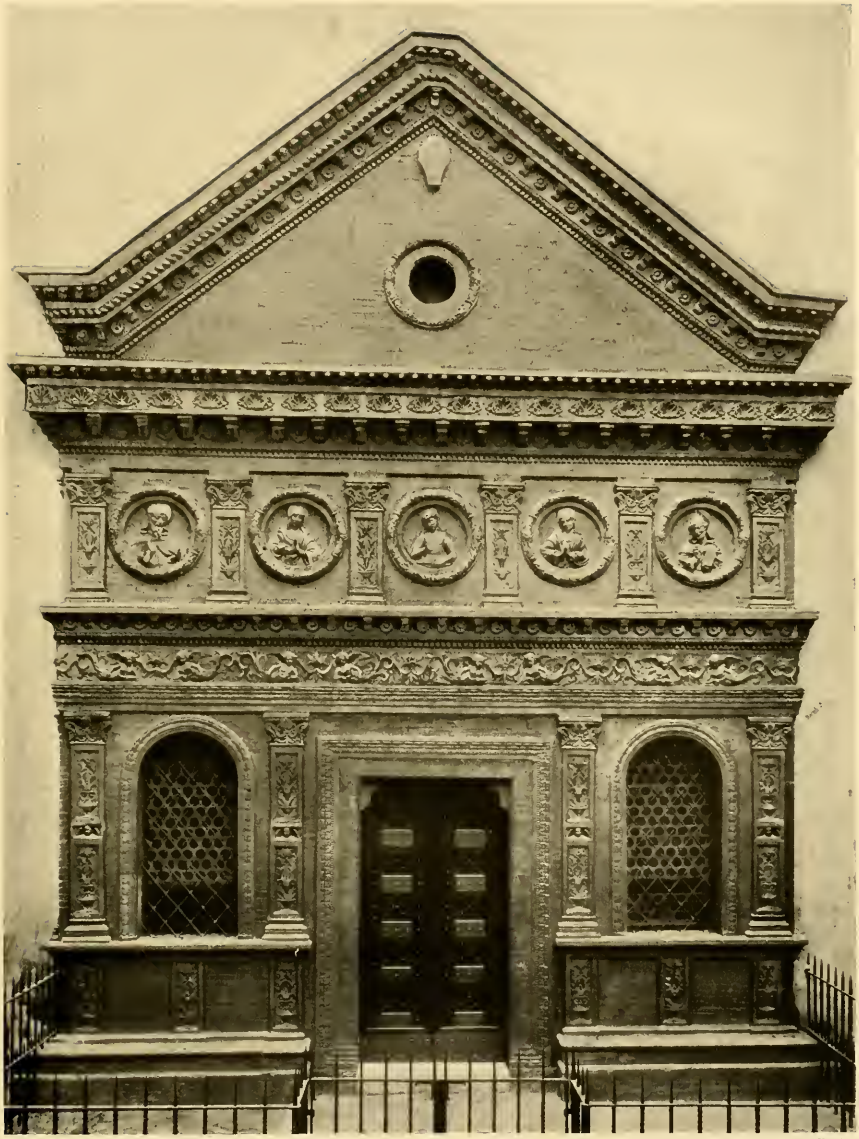
Brescia. — S. Maria dei Miracoli

Von Giovanni da Verona, 1488—1508. Vollendet erst im 17. Jahrhundert.
Vorbau von Gaspare Pedroni und Stefano Lamberti, 1500

Phot. Brogi

Perugia. — S. Bernardino. Fassade

Von Agostino d'Antonio di Duccio 1437—1461



Phot. Emilia

Bologna. — S. Spirito. Fassade (hergestellt)
Ende des 15. Jahrhunderts.

Phot. Alinari

Venedig. — S. Maria dei Miracoli
Von Pietro Lombardi, 1481—1489

Phot. Brogi

Venedig. — S. Zaccaria. Fassade
Von Antonio di Marco Gambello 1458—1481 begonnen, von Moro Coducci seit 1493 gefördert, vollendet erst nach 1515

Phot. Alinari

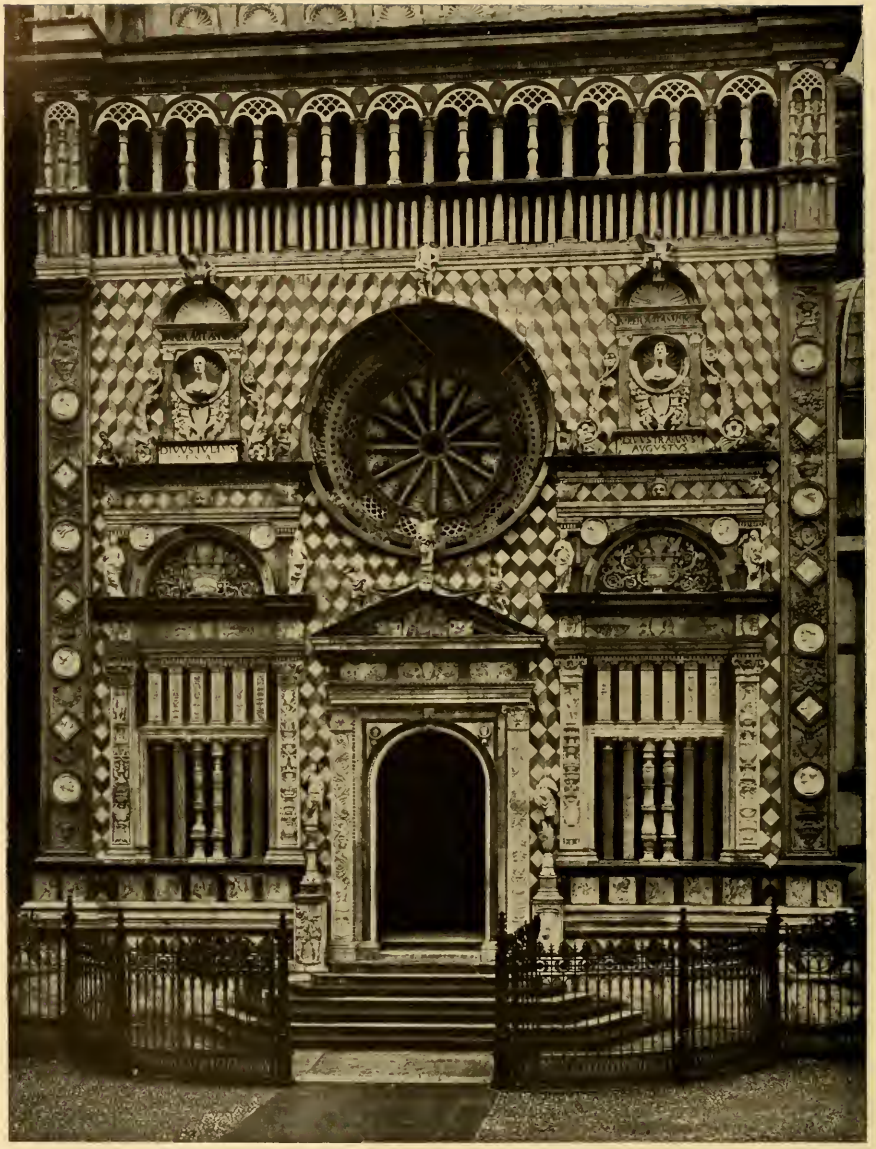
Venedig. — S. Maria Formosa. Fassade

Von Moro Coducci 1492 begonnen

Phot. Naya

Venedig. — S. Giorgio dei Greci. Fassade

Von Sante Lombardi 1538 begonnen, von G. Chiona nach Plan des Jacopo Sansovino 1550 vollendet



Phot. Alinari

Bergamo. — S. Maria Maggiore. Cappella Colleoni. Fassade

Von Giovanni Antonio Amadeo, 1470—1475. 1774 verändert

Phot. Brogi

Florenz. — S. Lorenzo. Seitenschiff mit Kapellen

Nach Plänen des Filippo Brunelleschi von 1420 seit 1442 im Bau. Nach dem Tode des Brunelleschi von Antonio di Manetti Chiaccheri und dessen gleichnamigem Sohne vollendet

Phot. Brogi

Florenz. — S. Lorenzo. Inneres

Nach Plänen des Filippo Brunelleschi von 1420 seit 1442 im Bau. Nach dem Tode des Brunelleschi von Antonio di Manetti Chiaccheri und nach dessen Tode (1460) von seinem gleichnamigen Sohne nach den ursprünglichen Plänen vollendet

Phot. Brogi

Florenz. — S. Spirito. Inneres

Begonnen 1436 von Filippo Brunelleschi, fortgesetzt von Antonio di Manetti d. J. (bis 1461) und Giovanni di Domenico da Gaiuole. Vollendung der Kuppel 1482

Phot. Brogi

Florenz. — S. Francesco al Monte
Von Simone del Pollaiuolo, gen. Cronaca, seit 1475

Phot. Alinari

Arezzo. — S. Maria Annunziata. Inneres
Von Antonio da Sangallo d. Ä. und Bartolommeo della Gatta, 1493 bis etwa 1555

Phot. Brogi

Fiesole. — Badia. Kirche. Inneres

Vielleicht unter Einwirkung der Kunst des Brunelleschi, 1456—1464

Phot. Naya

Rimini. — S. Francesco. Inneres

Umbau des Äusseren der gotischen Kirche nach dem Entwurfe von Leone Battista Alberti 1446 begonnen. Bauleitung Matteo dei Pasti, Piero dei Gennari, Matteo Nuzio. An der Ausschmückung der Kapellen ist seit etwa 1450 bis nach 1454 Agostino d'Antonio di Duccio mit z. T. oberitalienischen Gehilfen tätig

Phot. Alinari

Mantua. — S. Andrea. Inneres

Entwurf von Leone Battista Alberti, vor 1470. Langhaus von Luca Fancelli 1472—1494, Querschiff und Chor von A. Viani 1597—1600, Kuppel nach Entwurf von Iuvara 1732—1782

Phot. Brogi

Rom. — S. Maria del Popolo. Inneres

Vielleicht von Amedeo di Francesco da Settignano, 1472—1477

Phot. Alinari

Pavia. — Dom. Vierung

Von Cristoforo dei Rocchi unter Mithilfe des Bramante 1487 begonnen

Phot. Emilia

Faenza. — Dom. Inneres
Von Giuliano da Maiano, 1474—1486

Phot. Alinari

Pienza. — Dom. Inneres
Von Bernardo Rossellino, 1460—1463

Phot. Brogi

Siena. — S. Maria in Porticu (Fontegiusta). Unterkirche

Von Francesco di Cristoforo Fedeli und Giacomo di Giovanni, 1479—1485

Phot. Ferrario

Mailand. — S. Maria presso S. Satiro. Querschiff und Scheinchor

Von Donato Bramante 1479 begonnen, vollendet 1511—1514, geweiht 1523

Phot. Brogi

Mailand. — S. Maria presso S. Satiro. Querhaus mit Kuppel und Scheinchor von Südosten

Von Donato Bramante 1479 begonnen, 1511—1514 vollendet
Im Vordergrunde die im Kerne aus dem Jahre 879 stammende Cappella della Deposizione

Phot. Alinari

Venedig. — S. Salvatore. Inneres

Entwurf 1506 von Giorgio Spavento. Ausführung von Tullio Lombardo. Vollendung 1534

Phot. Carboni

Ferrara. — S. Francesco. Seitenschiff mit Kapellen
Von Biagio Rossetti, 1494—1516; vollendet 1530

Phot. Alinari

Piacenza. — S. Sisto. Inneres
Von Alessio Tramelli, 1499—1511

Phot. Alinari

Parma. — S. Giovanni Evangelista. Inneres
Von Bernardino Zaccagni, 1510

Phot. Alinari

Venedig. — S. Maria dei Miracoli. Inneres
Von Pietro Lombardi, 1481—1489

Phot. Brogi

San Gimignano. — S. Agostino. Cappella di S. Bartolo

Altar von Benedetto da Maiano, 1494

Phot. Brogi

San Gimignano. — Collegiata. Cappella di S. Fina

Entwurf 1468 von Giuliano da Maiano, Ausführung von Benedetto da Maiano

Phot. Alinari

Florenz. — Palazzo Medici. Kapelle

Von Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi, 1444—1459. Wandbilder von Benozzo Gozzoli, 1459—1463, Zug der hl. drei Könige

Phot. Alinari

Pescia. — S. Francesco. Cappella Cardini. Inneres
Von Andrea di Lazzaro Cavalcanti, 1451

Phot. Alinari

Urbino. — Palazzo Ducale. Cappella del Perdono. Inneres
Von Luciano da Laurana, nach 1465

Phot. Brogi

Toscanella. — Chiesa del Seminario
Cappella Ludovisi, 1486

Phot. Alinari

Padua. — S. Antonio. Cappella del Santo

Entwurf von Andrea Riccio, 1500. Ausführung von Giovanni und Antonio Minello 1500—1521. Vollendung durch Falconetto 1533—1546

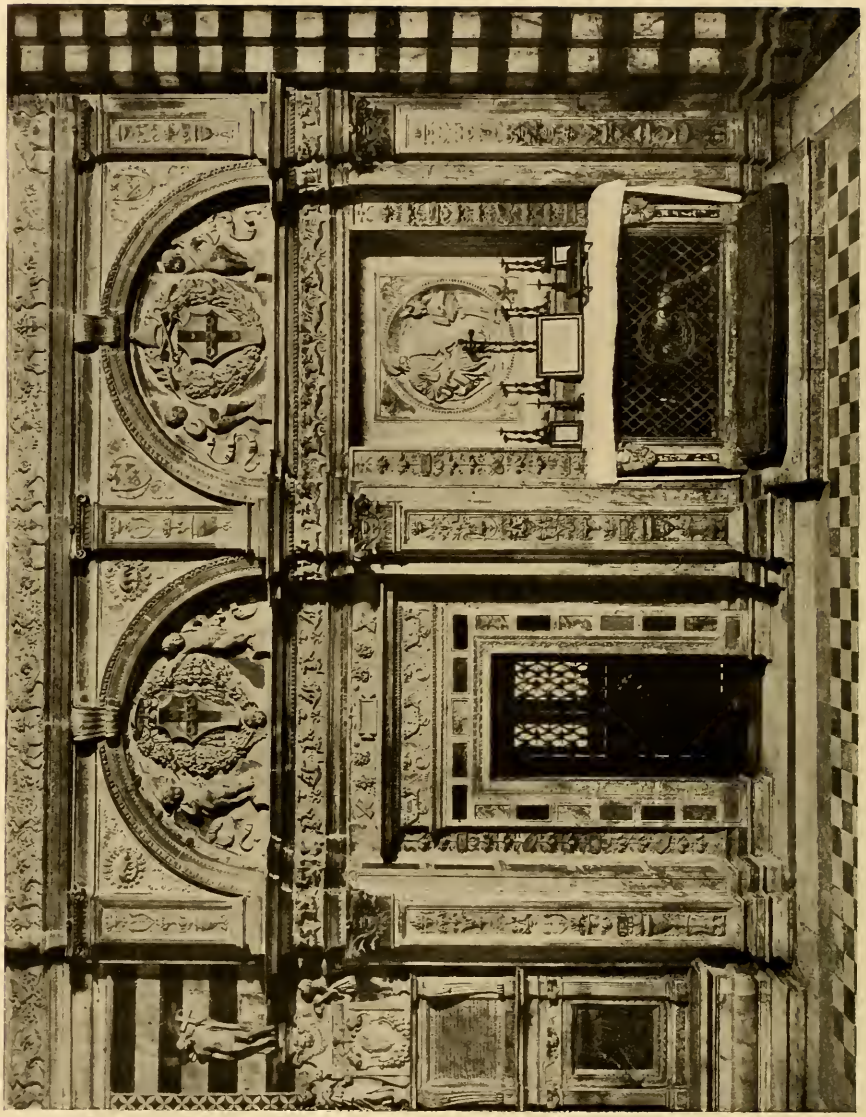
Phot. Noack

Genua. — S. Lorenzo. Cappella di S. Giovanni Battista

Front von Elia Gagini, Giovanni Gagini, vielleicht auch Francesco Laurana, 1448—1449. Inneres von Giovanni d'Aria, 1492—1496

Phot. Brogi

Neapel. — Dom. Krypta
Von Tommaso Malvito da Como, 1497—1508



Siena. — Dom. Fassade der Bibliothek
Von Lorenzo Marrina, um 1504

Phot. Brogi

Phot. Alinari

Urbino. — Palazzo Ducale. Westbau

Begonnen 1447. Seit etwa 1465 unter Leitung des Luciano da Laurana. Vollendet um 1479

Phot. Brogi

Florenz. — Palazzo Pazzi. Fassade

Erdgeschoss wohl 14. Jahrhundert. Übriger Bau, vielleicht nach Plänen des Brunelleschi, 1462—1470 wohl von Benedetto da Maiano

Phot. Alinari

Siena. — Palazzo Piccolomini. Fassade

Begonnen 1469, vollendet 1509, wahrscheinlich nach Entwurf von Bernardo Rosselino; Bauleiter P. P. Porrina

Florenz. — Palazzo Pitti. Fassade

Um 1458 wohl nach Entwurf des Leone Battista Alberti begonnen. Hof von Ammanati 1558—1577. Erweiterung der Fassade 1620—1631, Flügel 1764 und 1783—1819

Phot. Brogi

Florenz. — Palazzo Medici. Fassade

Von Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi, 1444—1459. 1715 erweitert

Phot. Brogi

Florenz. — Palazzo Antinori. Fassade

Wohl von Giuliano da Maiano

Phot. Brogi

Florenz. — Palazzo Guadagni. Fassade

Wohl von Simone del Pollaiuolo, gen. Cronaca, 1503—1506.
Neuerdings dem Baccio d'Agnolo zugeschrieben

Phot. Brogi

Florenz. — Palazzo Strozzi. Fassade

Nach Entwurf von Benedetto de Maiano, 1489—1536. Bauleitung von Jacopo di Stefano Roselli und Simone del Pollaiuolo, gen. Cronaca. Von diesem insbesondere das Kranzgesims

Phot. Brogi

Florenz. — Palazzo Gondi. Fassade
Von Giuliano da Sangallo d. Ä., 1490—1494

Phot. Brogi

Florenz. — Palazzo dello Strozzino, 1450—1469. Fassade

Entwurf und Erdgeschoss von Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi.
Obergeschoss wohl von Giuliano da Maiano

Phot. Alinari

Siena. — Palazzo Bandini-Piccolomini. Fassade

Vielleicht von Giacomo di Bartolommeo di Marco Cozzarelli

Phot. Alinari

Siena. — Palazzo della Ciaia. Fassade

Vielleicht von Francesco di Giorgio Martini

Phot. Alinari

Urbino. — Palazzo Ducale

Ecke am Domplatz, 1447 begonnen, von Luciano da Laurana vollendet

Phot. Brogi

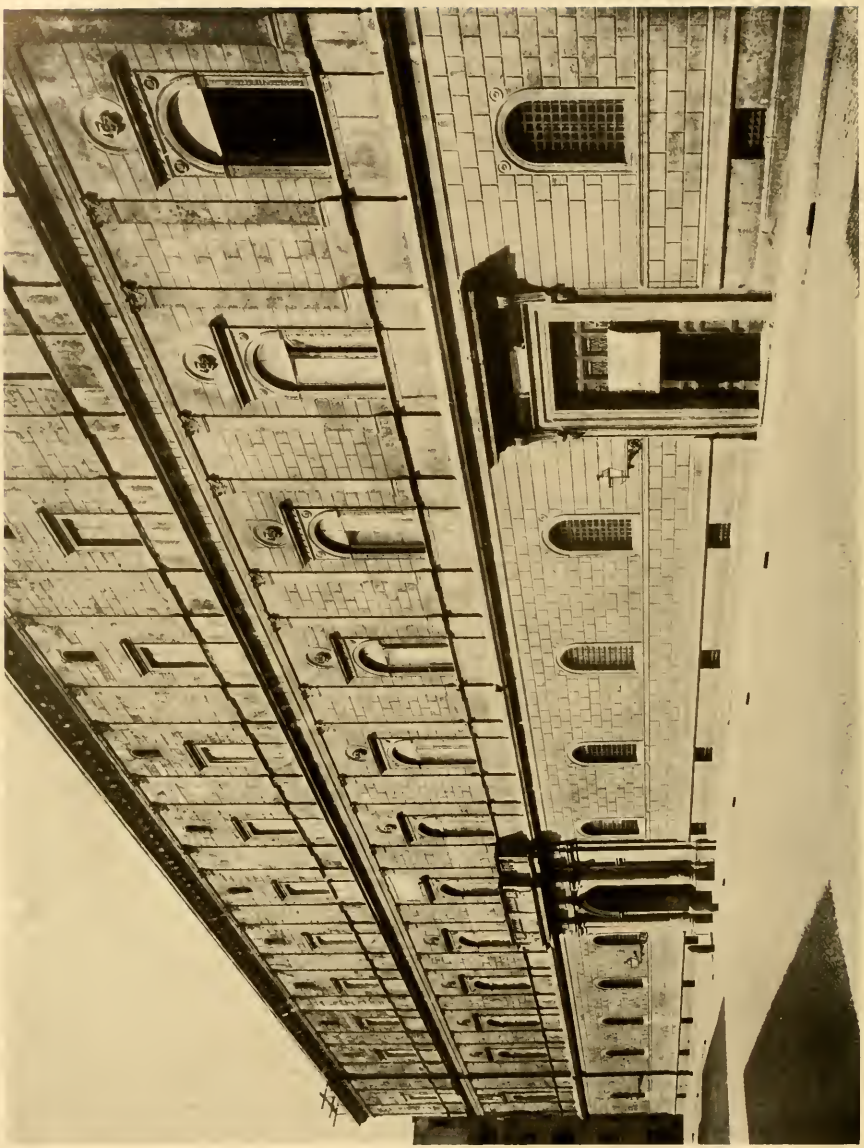
Florenz. — Palazzo Rucellai. Fassade

Nach Entwurf von Leone Battista Alberti, ausgeführt von Bernardo Rossellino, 1446—1451

Phot. Alinari

Pienza. — Palazzo Piccolomini. Fassade

Von Bernardo Rossellino, 1460—1463



Rom. — Palazzo Riario (della Cancelleria), 1486—1496. Fassade

Phot. Alinari

Phot. Anderson

Rom. — Palazzo Corneto (Torlonia), 1496—1504. Fassade

Phot. Alinari

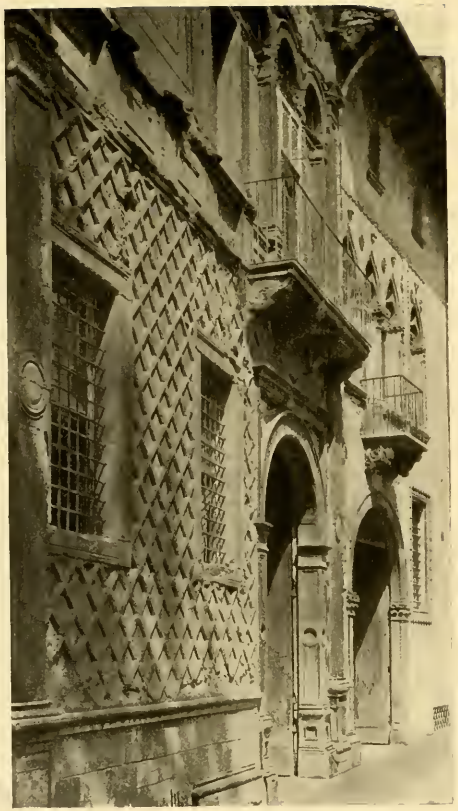
Ferrara. — Palazzo dei Diamanti, 1492—1493. Fassade

Von Biagio Rossetti. Kranzgesims erst 1567 vollendet

Phot. Alinari

Cremona. — Palazzo Raimondi, 1496—1499. Fassade

Von Eliseo Raimondi unter Mitarbeit von Bernardino da Lera. Bildhauerarbeit von Giovanni Gaspare Pedoni



Phot. Emilia

Vicenza. — Casa Arnaldi. Fassade
15. Jahrhundert

Phot. Emilia

Bologna. — Palazzo Sanuti (Bevilacqua). Fassade
Begonnen 1481. Bauleiter Marsilio Infrangipani und Tommaso Filippi.
Portal von Francesco di Simone Ferrucci

Phot. Alinari

Trient. — Palazzo Tabarelli. Fassade

Ende des 15. Jahrhunderts

Phot. Brogi

Mailand. — Casa Fontana. Fassade
Um 1450. Fassadenmalereien von Bramante, um 1495

Phot. Emilia

Ferrara. — Palazzo Roverella. Fassade
1508. Erker 18. Jahrhundert

Phot. Brogi

Venedig. — Palazzo Minelli. Treppenturm

Von Giovanni Candi, vor 1499

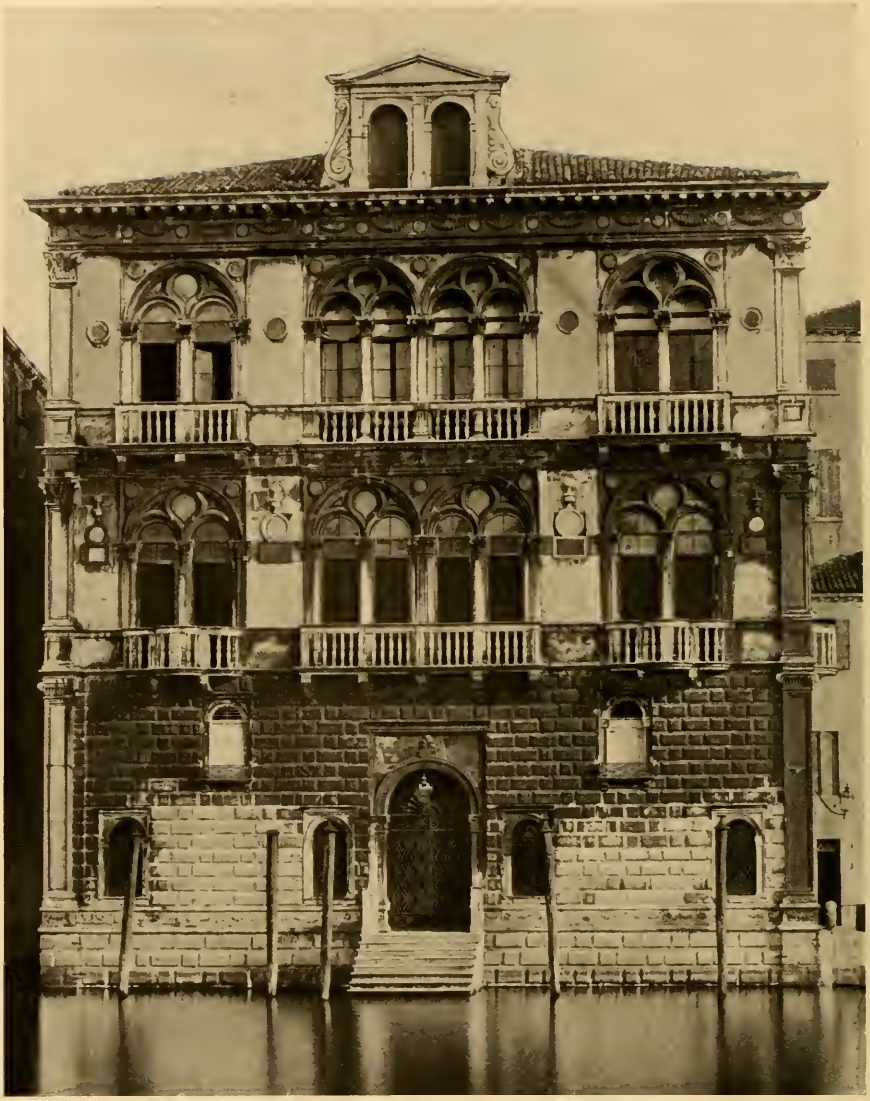
Phot. Alinari

Venedig. — Procurazie vecchie. Fassade

Erstes und zweites Geschoss von Pietro Lombardi, seit 1480.
Obergeschoss von Bartolommeo Buon, 1517.

Phot. Alinari

Venedig. — Palazzo Manzoni-Angaran. Fassade. 15. Jahrhundert



Venedig. — Palazzo Corner-Spinelli. Fassade
Von Moro Coducci, Ende des 15. Jahrhunderts

Phot. Salviati

Venedig. — Palazzo Vendramin-Calergi. Fassade

Begonnen 1431, wahrscheinlich von Moro Coducci, vollendet um 1509 von Pietro Lombardi

Phot. Brogi

Venedig. — Scuola di S. Rocco. Fassade. 1517—1560

Entwurf von Bartolommeo Buon, Ausführung seit 1524 durch Sante Lombardi, seit 1527 durch Antonio Scarpagnino, zuletzt durch Giangiacomo Grigi

Phot. Brogi

Venedig. — Sucola di S. Marco. Fassade 1485—1495

1533 noch nicht ganz vollendet. Bauleiter Moro Coducci. Ausführende Pietro, Antonio und Tullio Lombardi

Phot Brogi

Pesaro. — Palazzo di Prefettizio

Fassade von Luciano da Laurana vor 1465. Fenster von Domenico Rosselli

Phot. Emilia

Bologna. — Palazzo Bolognini, um 1450. Fassade

Die Kapitelle der Halle 1453 von Pagno di Lapo Portigiani und Antonio di Simone aus Florenz

Phot. Emilia

Bologna — Palazzo Fava. Fassade
Von Gilio Montanari, 1483

Phot. Emilia

Bologna. — Palazzo Felicini. Fassade
1497–1518

Phot. Alinari

Florenz. — Ospedale degli Innocenti. Inneres der Loggia
Begonnen von Filippo Brunelleschi 1419. 1444 vollendet

Phot. Brogi

Florenz. — Ospedale degli Innocenti. Fassade

Begonnen von Filippo Brunelleschi 1419. 1600 und 1819 um die beiden Aussenfelder vergrössert

Phot. Alinari

Florenz. — Cappella dei Pazzi bei S. Croce. Inneres der Vorhalle

Begonnen von Filippo Brunelleschi um 1429

Phot. Brogi

Pistoia. — Ospedale del Ceppo. Fassade

Der Bau von 1277 im Beginne des 16. Jahrhunderts erneuert. Ausschmückung der Fassade durch farbige Tonbildwerke von Giovanni und Girolamo della Robbia, 1514—1525, vollendet 1585 von Filippo Paladini

Phot. Brogi

Florenz. — S. Maria Annunziata. Vorhalle
Von Antonio di Manetti Chiaccheri, um 1454, vollendet seit 1600 von Caccini

Phot. Brogi

Florenz. — S. Paolo dei Convalescenti, Loggia. 1490—1495

Phot. Alinari

Arezzo. — S. Maria delle Grazie. Vorhalle
Ende des 15. Jahrhunderts. Von Benedetto da Maiano (?)

Phot. Brogi

Verona. — Palazzo del Consiglio. Inneres der Erdgeschosshalle
Entwurf wahrscheinlich von Fra Giocondo, 1476. Ausführung 1486 durch Giovanni und Bartolommeo Sanmicheli
Vollendung 1493

Phot. Brogi

Verona. — Palazzo del Consiglio. Teil der Fassade

Entwurf wahrscheinlich von Fra Giocondo, 1467. Ausführung durch Giovanni und Bartolommeo Sanmicheli, 1486. Vollendung 1493

Phot. Alinari

Verona. — Palazzo del Consiglio, Fassade

Entwurf wahrscheinlich von Fra Giocondo, 1476. Ausführung 1486 durch Giovanni und Bartolommeo Sanmicheli. Vollendung 1493

Phot. Brogi

Mailand. — Ospedale Maggiore. Strassenfront

Begonnen von Antonio Averulino, gen. Filarete, 1457, fortgeführt von Giuniforte Solari, seit 1465. Vollendet von Richini 1624

Phot. Emilia

Bologna. — Casa Bovi. Strassenhalle des Erdgeschosses
Ende des 15. Jahrhunderts

Phot. Ist. d'Arti grafiche

Bracciano. — Castello Orsini. Hofloggia
1460

Phot. Brogi

Siena. — Loggia dei Nobili

Begonnen nach einem Entwurfe des Sano di Matteo 1417. Untergeschoss 1422—1433 von Pietro di Minella vollendet. Obergeschoss jünger

Phot. Brogi

Siena. — Loggia del Papa

Von Antonio Federighi dei Tolomei, 1462—1463

Phot. Brogi

Mailand. — Castello Sforzesco.
Halle vor der Haupttreppe der Corte ducale, um 1466

Phot. Alinari

Macerata Feltria. — Loggia dei Mercanti
Nach dem Entwurfe des Giuliano da Maiano, 1485

Phot. Alinari

Lucca. — Palazzo Pretorio
Seit 1492. Vielleicht von Matteo Civitali

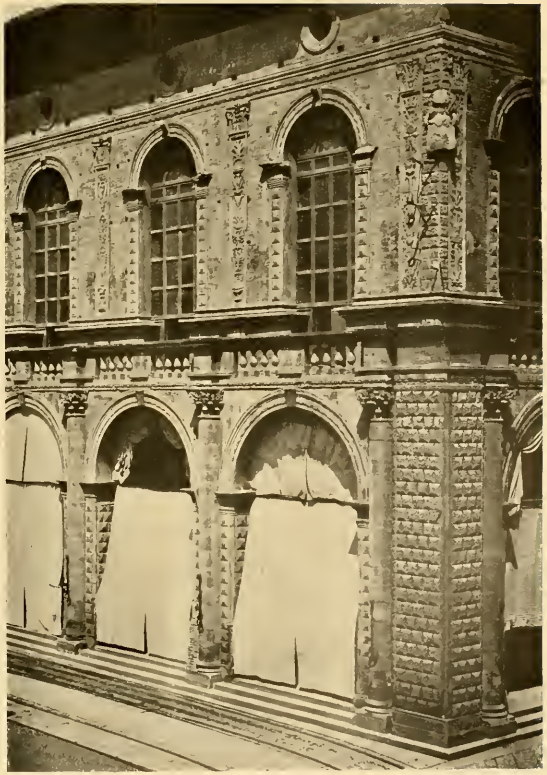
Phot. Emilia

Padua. — Loggia del Consiglio
Begonnen nach Entwurf des Annibale Maggi da Bassano 1501. Inneres von Biagio Bigoio, 1523—1526

Phot. Alinari

Brescia. — Palazzo Communale

Entwurf 1489 von Tommaso Formentone. Von ihm und Filippo Grassi das Erdgeschoss 1492—1508, Obergeschoss 1549—1560 nach Plänen des Jacopo Sansovino von Lodovico Baretta, Saalfenster nach Plänen des Palladio, Dachaufsatz 1775 von Luigi Vanvitelli



Phot. Emilia

Bologna. — Palazzo del Podestà

Wahrscheinlich von Giovanni di Pietro da Brensa und Francesco Fossi da Dozza, 1492—1494

Phot. Nosek

Venedig. — Torre dell' Orologio
Wohl von Moro Coducci, Seitenflügel 1499—1506

Phot. Alinari

Pienza. — Palazzo Pubblico. Fassade
Von Bernardo Rossellino, 1459—1462

Phot. Alinari

Iesi. — Palazzo del Governo
Von Francesco di Giorgio Martini, 1487—1503 umgebaut

Phot. Emilia

Brescia. — Verbindungsbau zwischen Palazzo delle Prigioni und Monte di Pietà

Monte di Pietà 1484 Verbindungsbau um 1520. Palazzo delle Prigioni 1597 von Bagnadore

Phot. Brogi

Caveggi. — Villa Medici

Gartenfront. 14. Jahrhundert. Loggia um 1435—1440 von Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi

Phot. Brogi

Pesaro. — Villa Imperiale

Älterer Teil etwa 1452—1469. Jüngerer rückwärtiger Teil seit 1530 von Girolamo Genga

Phot. Alinari

Castello di Sesto. — Villa di Petraia

Errichtet im 14. und 15. Jahrhundert, 1575 von Bernardo Buontalenti umgebaut

Phot. Alinari

Poggio a Caiano. — Villa Medici

Von Giuliano da Sangallo, 1480—1485. Treppen und Dachaufsatz jünger

Phot. Brogi

Fiesole. — Villa Medici

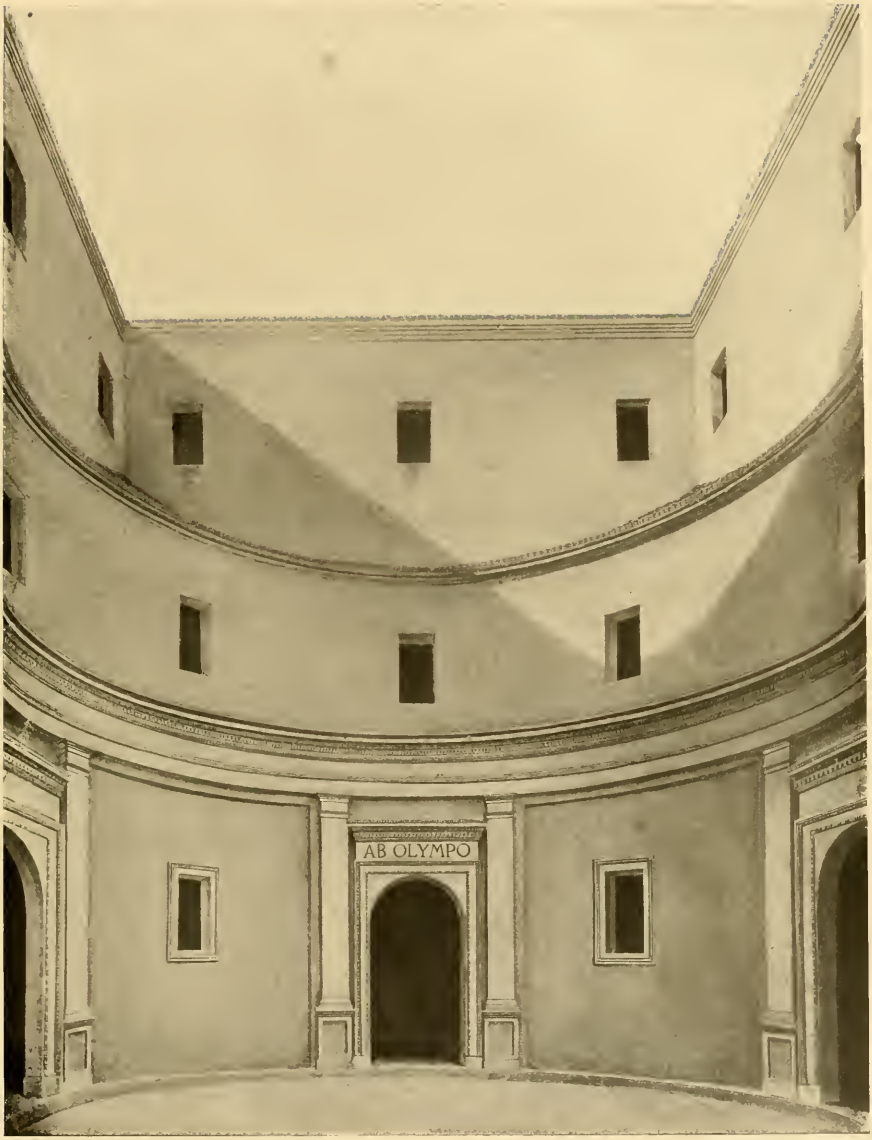
Von Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi, 1458–1461

Phot. Brogi

Poggio a Caiano. — Villa Medici. Eingangshalle
Von Giuliano da Sangallo, 1480—1485

Phot. Brogi

Fiesole. — Villa Medici. Eingangshalle
Von Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi, 1458—1461



Mantua. — Casa Mantegna, Rundhof
Von Andrea Mantegna um 1466 begonnen

Phot. Brogi

Florenz. — Palazzo Pazzi. Hof
Vielleicht nach Entwurf von Brunelleschi, 1462—1470 von Benedetto da Maiano

Phot. Alinari

Pienza. — Palazzo Piccolomini. Hof
Von Bernardo Rossellino, 1460—1463

Phot. Alinari

Florenz. — Palazzo Medici. Hof
Von Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi, 1444–1459

Phot. Brogi

Florenz. — S. Croce. Zweiter Klosterhof
Begonnen etwa 1440, vollendet 1453

Phot. Brogi

Florenz. — Badia. Chiostro degli Aranci
Mitte des 15. Jahrhunderts, vielleicht von Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi

Phot. Brogi

Florenz. — Palazzo Strozzi. Hof
Von Simone del Pollaiuolo, gen. Cronaca, um 1500

Phot. Brogi

Fiesole. — Badia, um 1460. Säulenhalle

Von einem an Michelozzo geschulten Nachfolger des Brunelleschi. Die Kapitelle von Bruoso und Benedetto di Benedetto

Phot. Emilia

Mantua. — Palazzo Ducale. Kleiner Hof

Ende des 15. Jahrhunderts. Vielleicht von Luca Fancelli

Phot. Brogi

Florenz. — Palazzo Gondi. Hof
Von Giuliano da Sangallo d. Ä., 1490—1494

Phot. Brogi

Florenz. — Palazzo dello Strozzino, 1450–1469. Hof
Untergeschoss von Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi, Obergeschoss von Giuliano da Maiano

Phot. Brogi

Florenz. — S. Giovanni Battista dello Scalzo. Klosterhof
1487, im 17. Jahrhundert verändert

Phot. Alinari

Urbino. — Palazzo Ducale. Hof
Von Luciano da Laurana, zwischen 1465 und 1479

Phot. Brogi

Rom. — Palazzo Riario (della Cancelleria). Hof, 1486 – 1496

Phot. Brogi

Rom. — Palazzo di Venezia. Hof

Wahrscheinlich von Giacomo da Cristofano da Pietrasanta, nach 1455. Hof 1466. Ausführende Baumeister seit 1464 Amedeo di Francesco da Settignano und Giuliano da Sangallo

Phot. Brogi

Mailand. — Ospedale Maggiore. Kleiner Hof, Ende des 15. Jahrhunderts

Phot. Brogi

Mailand. — S. Maria delle Grazie. Kreuzgang, Ende des 15. Jahrhunderts

Phot. Alinari

Mailand. — S. Ambrogio. Canonica. Säulenhalle
Von Donato Bramante, 1492—1499

Phot. Emilia

Bologna. — Palazzo Sanuti (Bevilacqua). Hof, seit 1484
Von Marsilio Infrangipani und Tommaso Filippi

Phot. Alinari

Cremona. — Palazzo Fodri. Hof
Ende des 15. Jahrhunderts. In der Art des Amadeo

Phot. Brogi

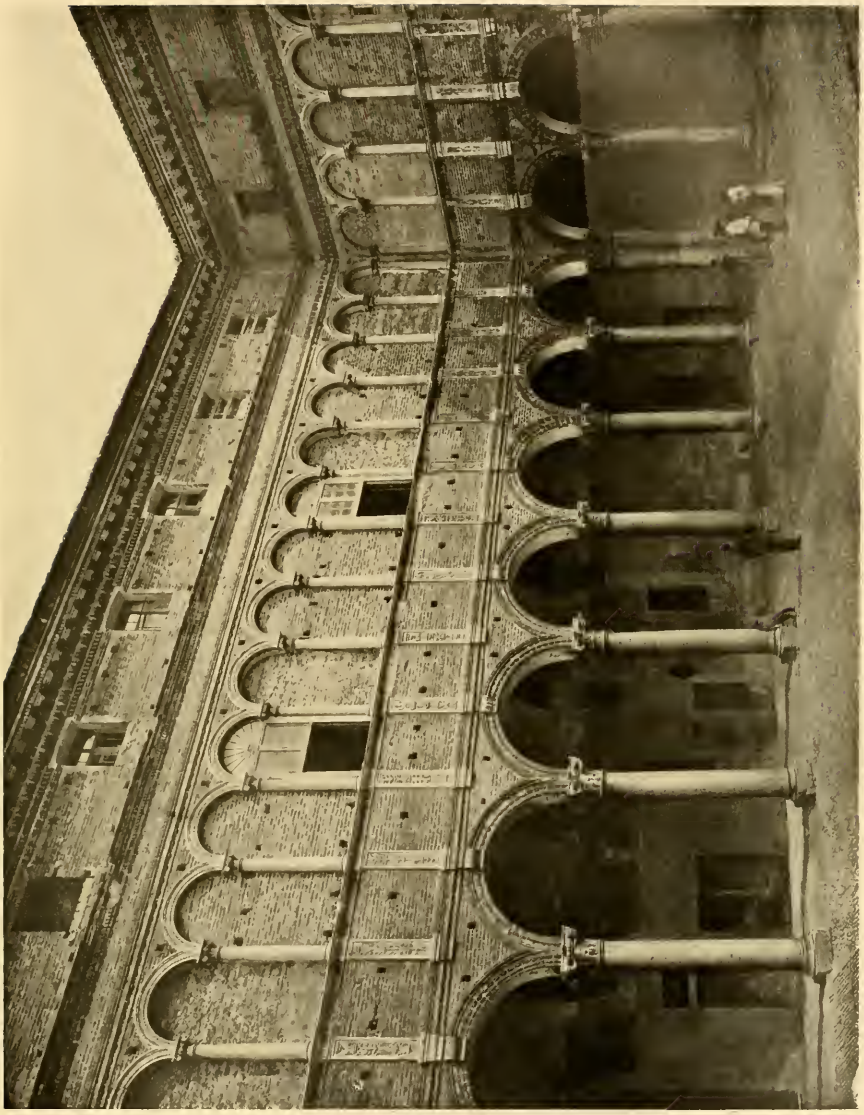
Mailand. — S. Maria delle Grazie. Kleiner Kreuzgang
Von Donato Bramante, um 1492—1497

Phot. Brogi

Cori. — S. Oliva. Kreuzgang, 15. Jahrhundert

Phot. Brogi

Florenz. — S. Marco. Grosser Kreuzgang
Von Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi, 1437—1452



Phot. Emilia

Ferrara. — Palazzo Costabili. Hof
Von Biagio Rossetti 1502 begonnen

Phot. Alinari

Lucca. — Palazzo Lucchesini. Hof
Vielleicht von Francesco Marti

Phot. Alinari

Bergamo. — Palazzo Bassi. Hof
Angeblich von Alessio Agliardi, um 1500

Phot. Emina

Bologna. — Palazzo Fava. Hof
Von Gilio Montanari, 1483

Phot. Alinari

Vinovo. — Schlosshof
15. Jahrhundert

Phot. Naya

Venedig. — Scuola di S. Giovanni Evangelista. Vorhof
In der Art des Pietro Lombardi, 1481

Phot. Naya

Venedig. — Dogenpalast. Hof. Ostflügel.

Von Antonio Rizzo 1484—1498, Pietro Lombardo 1499 bis nach 1511, Antonio Scarpagnino 1545—1550. Scala dei Giganti von Rizzo und P. Lombardo, Figuren des Mars und Neptun von Jacopo Sansovino

Phot. Alinari

Vicenza. — Palazzo Porto. Hof, 1481

Phot. Alinari

Vicenza. — Palazzo Vescovile. Bogenhalle
Von Tommaso Formentone, 1494

Phot. Brogi

Florenz. — S. Spirito. Vorraum der Sakristei

Nach dem Entwurfe des Giuliano da Sangallo 1493 von Simone del Pollaiuolo, gen. Cronaca, erbaut. Einige der Kapitelle von Andrea Sansovino

(Vgl. S 148)

Phot. Naya

Venedig. — Scuola di S. Giovanni Evangelista
Treppenhaus. Austritt in den Saal. Von Moro Coducci, 1502—1504

Phot. Alinari

Venedig. — Scuola di S. Marco. Erdgeschosshalle
Von Moro Coducci unter Mithilfe des Pietro Lombardi, 1485—1495

Phot. Alinari

Mantua. — Palazzo Ducale. Camera degli Sposi
Ausmalung durch Andrea Mantegna und sonstige Ausstattung 1468–1474

Phot. Alinari

Bergamo. — Casa Colleoni, Erdgeschoßsaal
Vor 1466. Wandbilder von Paxino da Nova

Phot. Brogi

Perugia. — Collegio del Cambio. Sala di Udienza, Richterstuhl
Von Domenico del Tasso, 1490—1493

Phot. Alinari

Perugia. — Collegio del Cambio. Sala di Udienza

Wandbilder (Darstellungen aus der Geschichte Christi sowie Tugenden mit ihren Vertretern) von Pietro Perugino, 1499—1500

Phot. Alinari

Rom. — Vatikan. Appartamento Borgia, Saal des Marienlebens
Gemälde von Pinturicchio und Schülern, 1493—1495

Phot. Brogi

Rom. — Vatikan. Appartamento Borgia, Saal der Heiligenleben

Gemälde aus der Legende der Heiligen Katharina von Alexandrien, Susanna, Barbara, Antonius und Paulus Er., Sebastian, sowie Mariä Heimsuchung, von Pinturicchio, 1493—1495
Intarsierte Bänke aus der Bibliothek Sixtus IV.

Phot. Brogi

Rom. — Vatikan. Appartamento Borgia, Saal der freien Künste

Gemälde von Pinturicchio und Schülern, 1493—1495. Kamin nach Entwurf des Sansovino von Simone Mosca
Wappen und Tabernakel der Robbiaschule

Phot. Brogi

Rom. — Vatikan. Appartamento Borgia, Saal des Credo

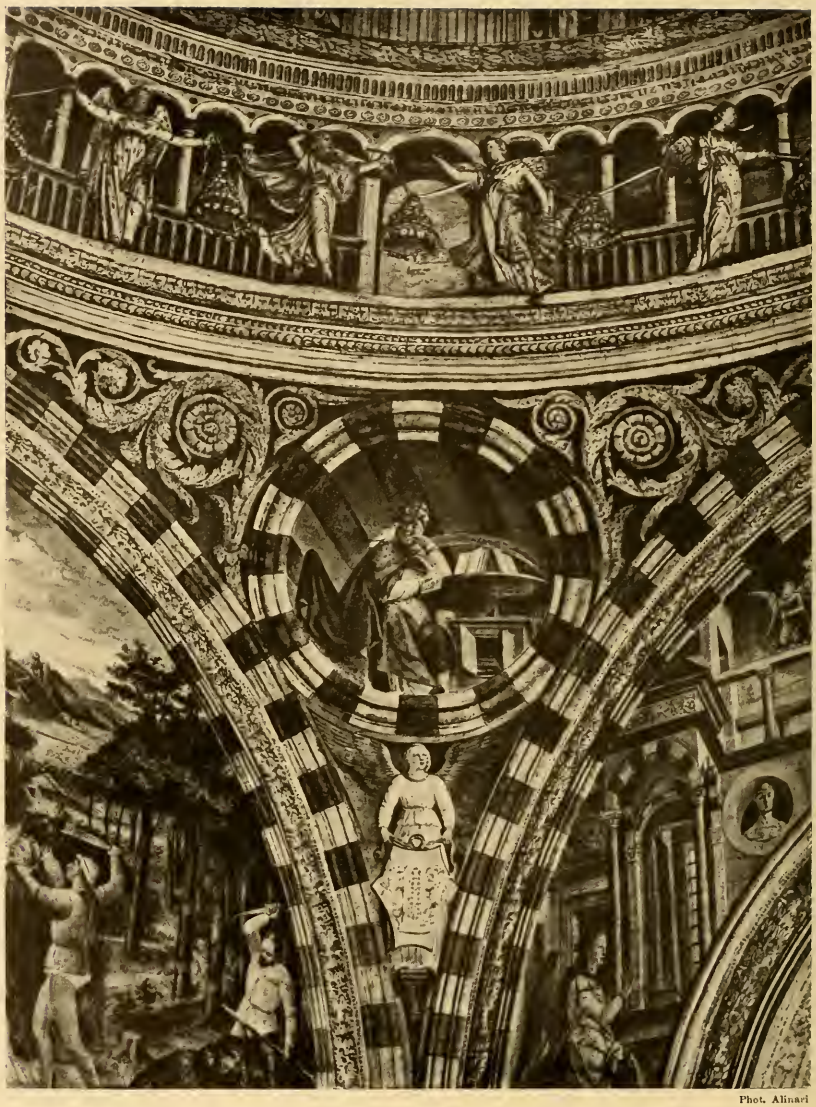
Propheten- und Apostelbilder von Pier Matteo d'Amelia, 1493—1495

Siena. — Dom. Bibliothek, 1495—1507
Fresken mit Szenen aus dem Leben des Papstes Pius II. von Pinturicchio 1505—1507

Monte Oliveto Maggiore. — Bibliothek. Inneres, Ende des 15. Jahrhunderts

Phot. Alinari

Cesena. — Biblioteca Malatestiana. Inneres
Von Matteo Nuzio, 1452

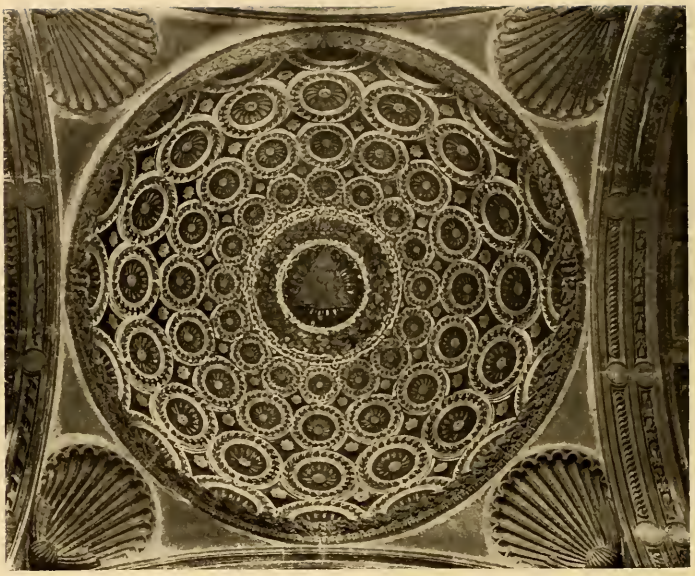


Phot. Alinari

Mailand. — S. Eustorgio. Cappella S. Pietro Martire, Gewölbezwickel
1462—1468 von Michelozzi di Bartolommeo Michelozzi. Ausmalung in der Art des Vincenzo Foppa

Phot. Alinari

Mailand. — S. Eustorgio. Cappella Brivio, Gewölbezwickel
Wohl von Tommaso da Cazzaniga und Benedetto Briosco, um 1500

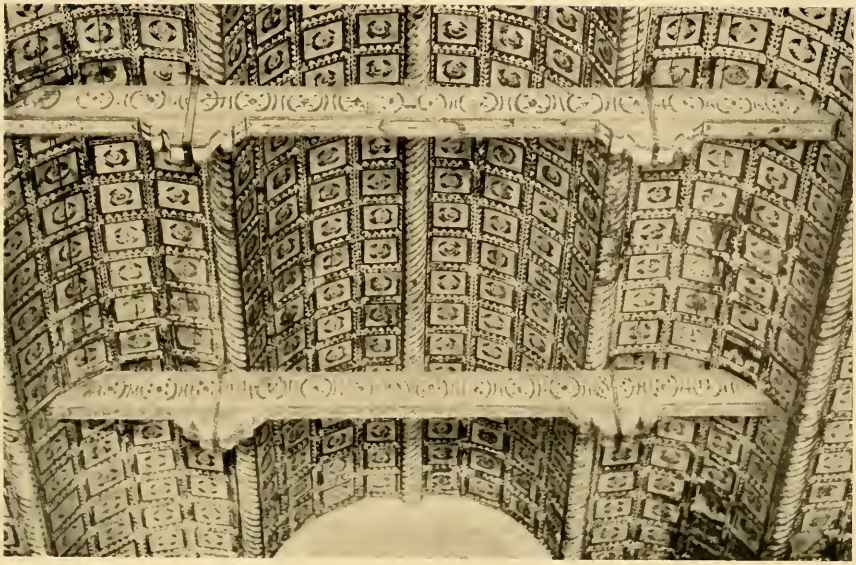


Phot. Brogi

Florenz. — S. Croce. Cappella dei Pazzi, Kuppel der Vorhalle
Von Luca della Robbia, 1440—1445

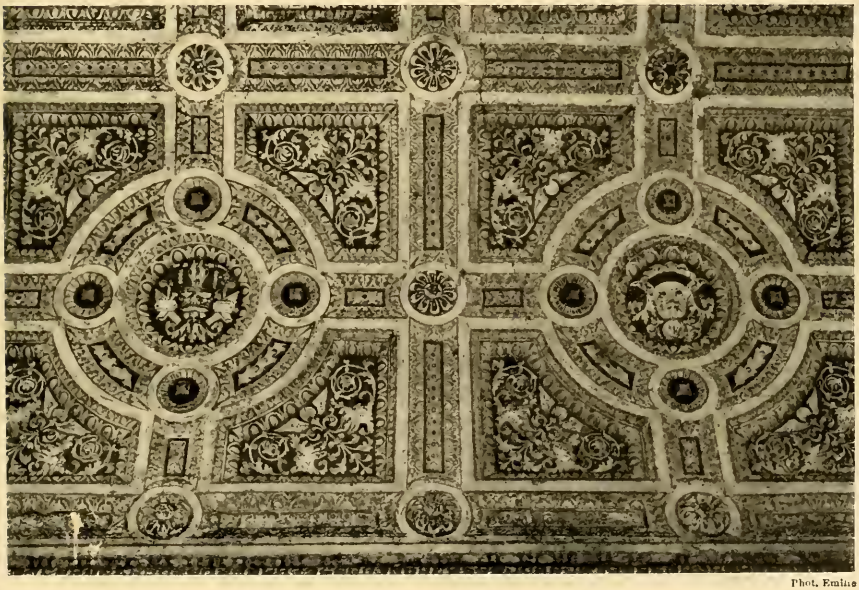
Phot. Brogi

Florenz. — S. Miniato al Monte. Cappella di S. Jacopo, Gewölbe
Von Luca della Robbia, 1461—1466



Phot. Emilia

Rimini. — S. Maria delle Grazie. Decke, 15. Jahrhundert

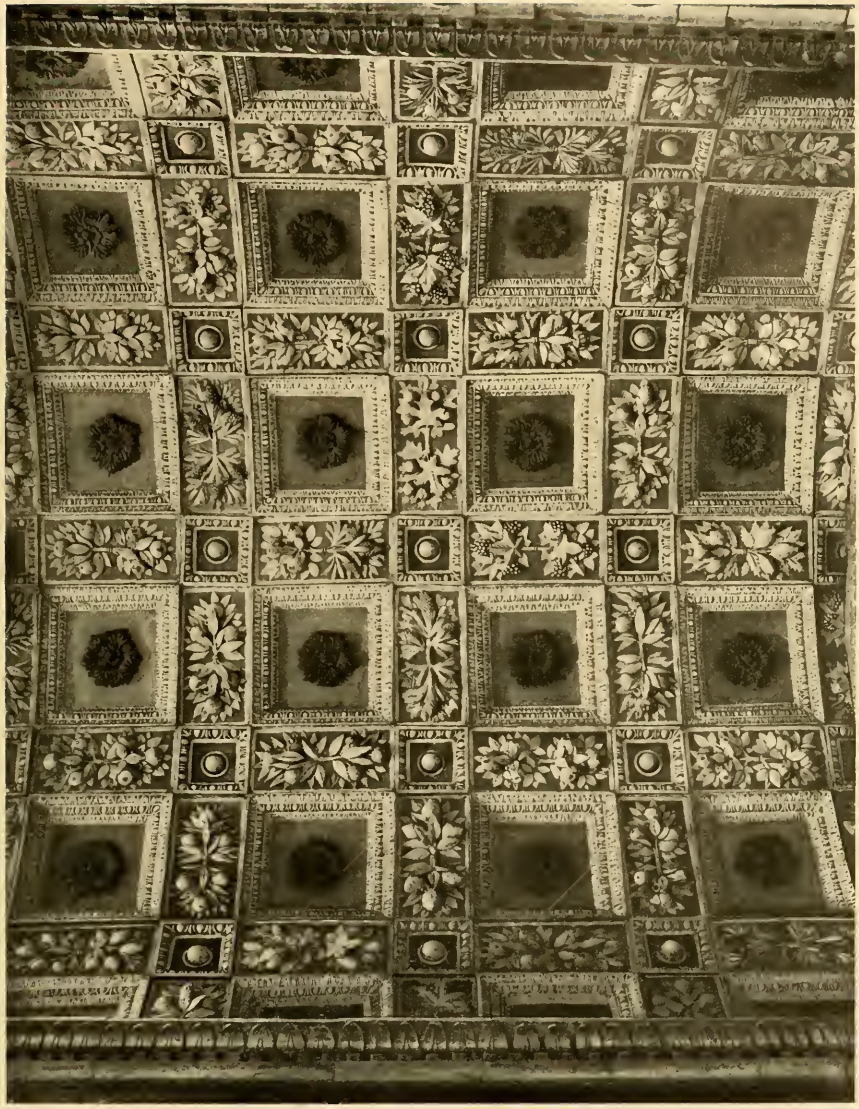


Phot. Emilia

Poggio a Caiano. Villa Medici. — Vorhalle. Stuckiertes Tonnengewölbe 1485.

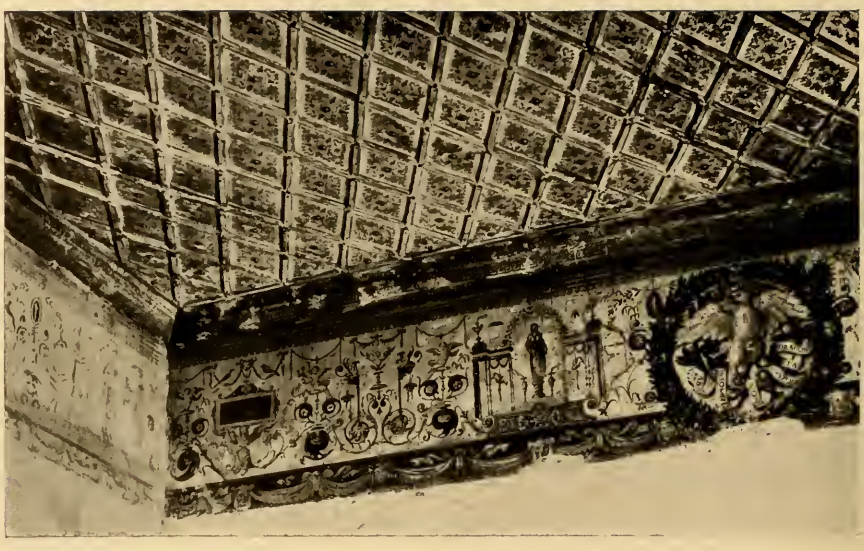
Phot. Brogi

Florenz. — S. Spirito. Sakristei, Vorhalle, Tonnengewölbe
Von Simone del Pollaiuolo, gen. Cronaca, 1493



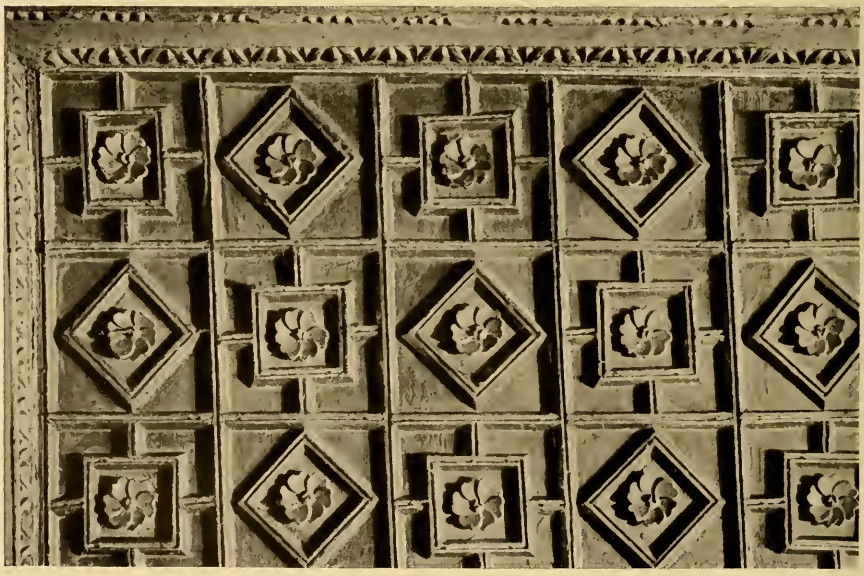
Phot. Alinari

Pistoia. — Dom. Vorhalle, Tonnengewölbe
Schule des Andrea della Robbia, um 1505



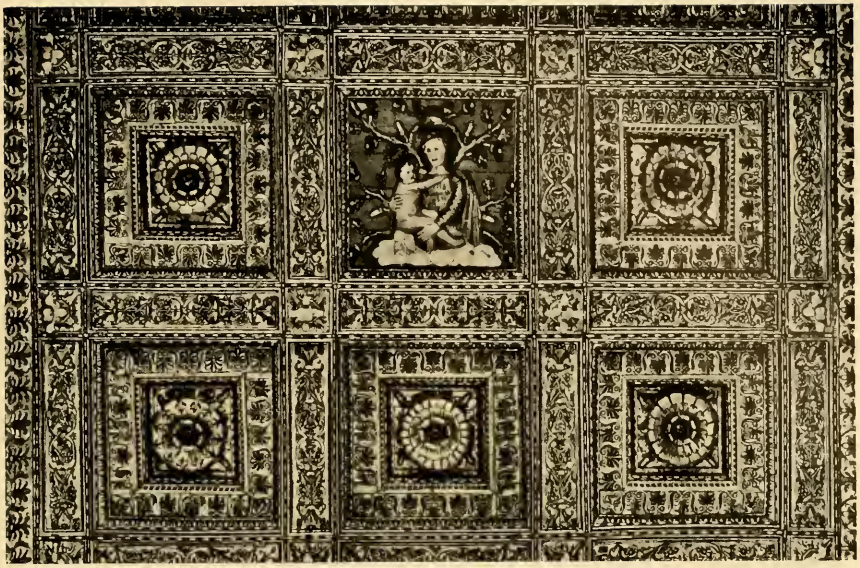
Phot. Brogi

Ferrara. — Kloster Corpus Domini. Saaldecke und Fries, gegen 1520



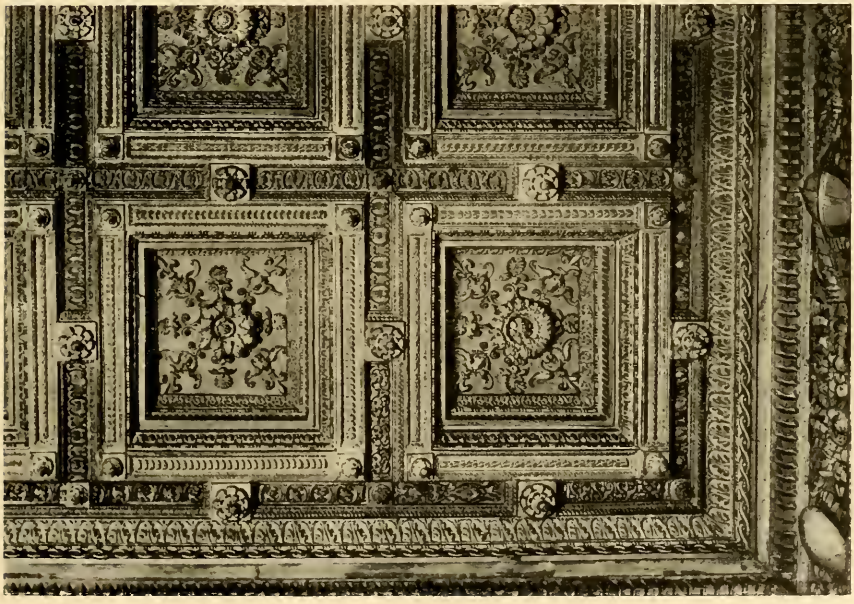
Phot. Arti Grafiche

Candela. — Casa Vitaliani. Saaldecke, 15. Jahrhundert



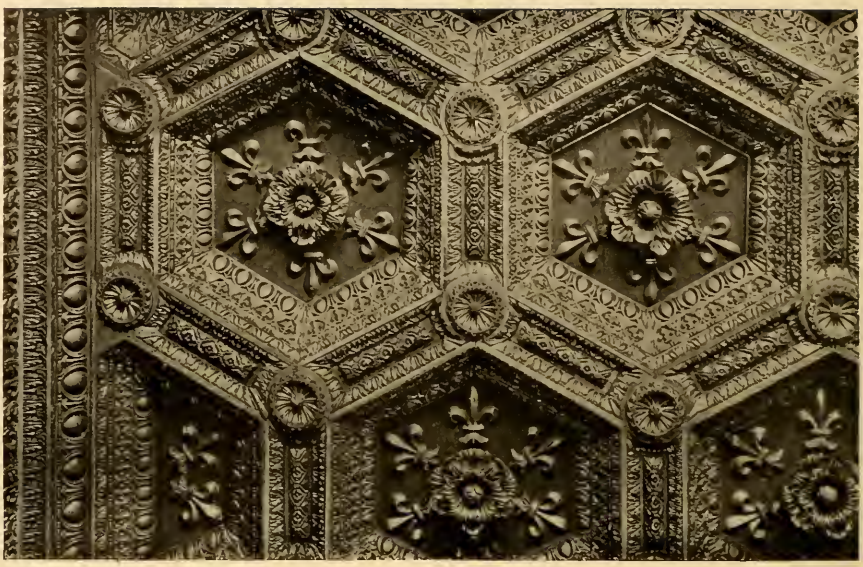
Phot. Brogi

Viterbo. — S. Maria della Quercia. Kassettendecke
Von Antonio Sangallo d. J., 1519—1525



Phot. Alinari

Florenz. — Palazzo Vecchio. Salone degli Otto, Kassettendecke
Von Benedetto da Maiano, um 1480



Phot. Alinari

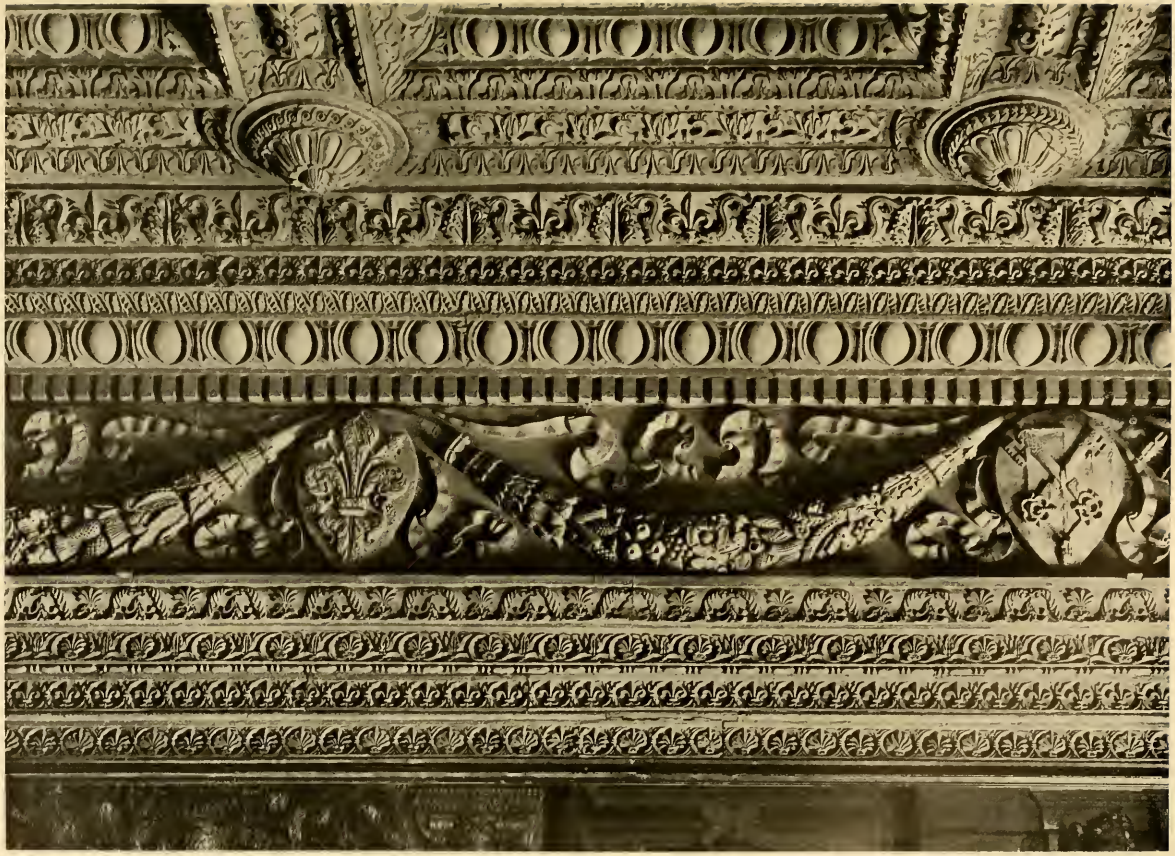
Kassettendecke

Phot. Alinari

Fries

Florenz. — Palazzo Vecchio. Sala dei Gigli

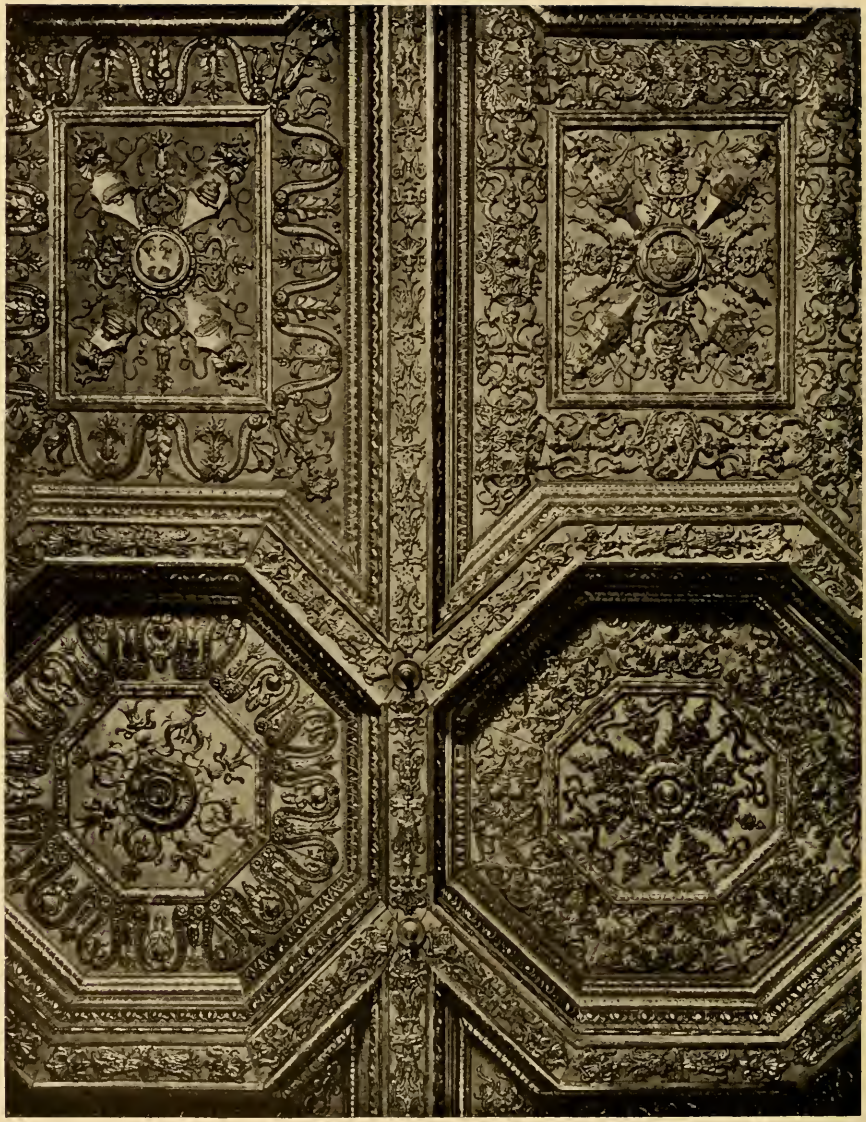
Vielleicht von Marco del Tasso, Ende des 15. Jahrhunderts



Phot. Alinari

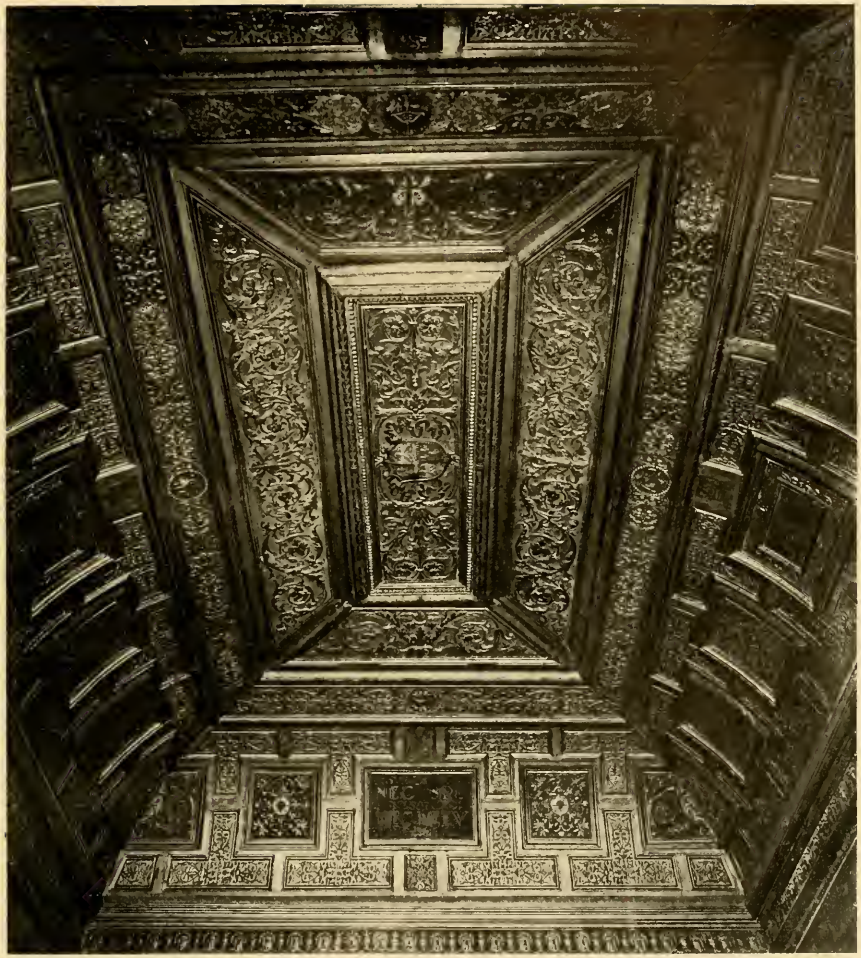
Florenz. — Palazzo Vecchio. Sala dei Dugento, Decke und Fries

1472—1481 nach Entwurf des Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi (?) vielleicht von Marco del Tasso



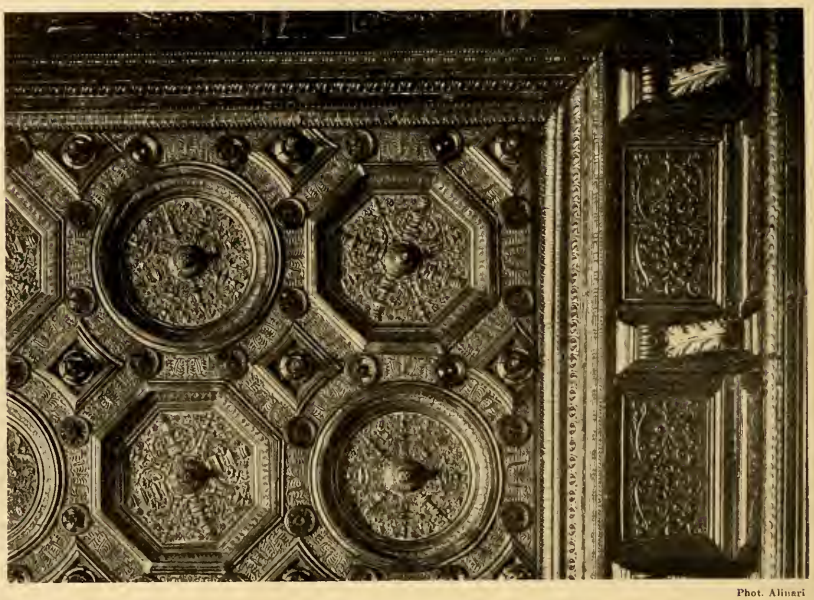
Phot. Alinari

Ferrara. — Palazzo Schifanoia. Bemalte Stuckdecke
Von Domenico di Paris, bemalt von Bongiovanni di Geminiano, 1467



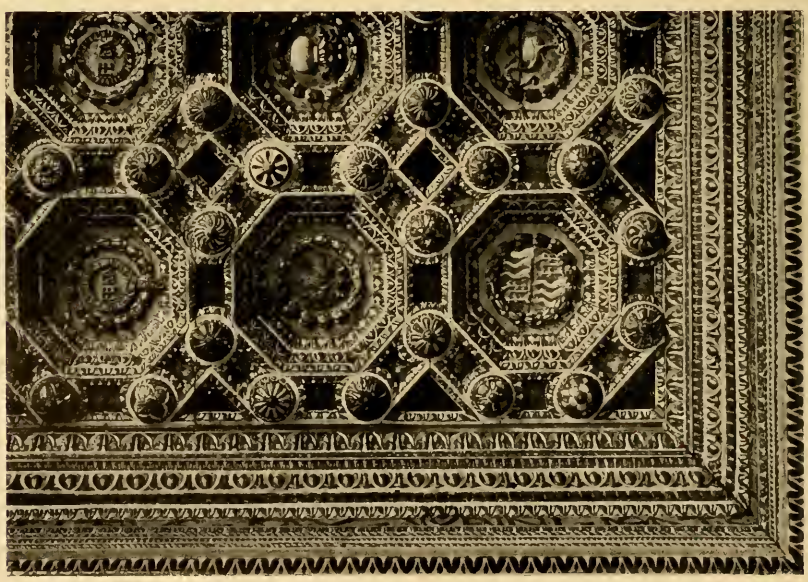
Phot. Premi

Mantua. — Palazzo Ducale. Paradiso, Arbeitszimmer der Isabella d'Este.
Decke mit vergoldeten Holzkassetten. Um 1500



Phot. Alinari

Mantua. — Palazzo Ducale. Paradiso, Kassettendecke eines Gemaches der Isabella d'Este
Um 1500

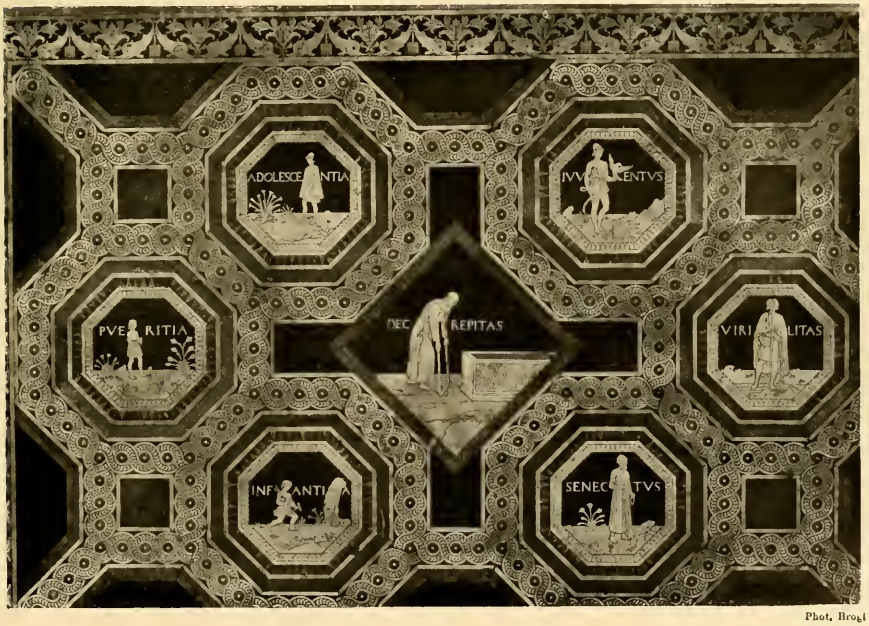


Phot. Alinari

Urbino. — Palazzo Ducale. Arbeitszimmer des Herzogs, Kassettendecke, 1476

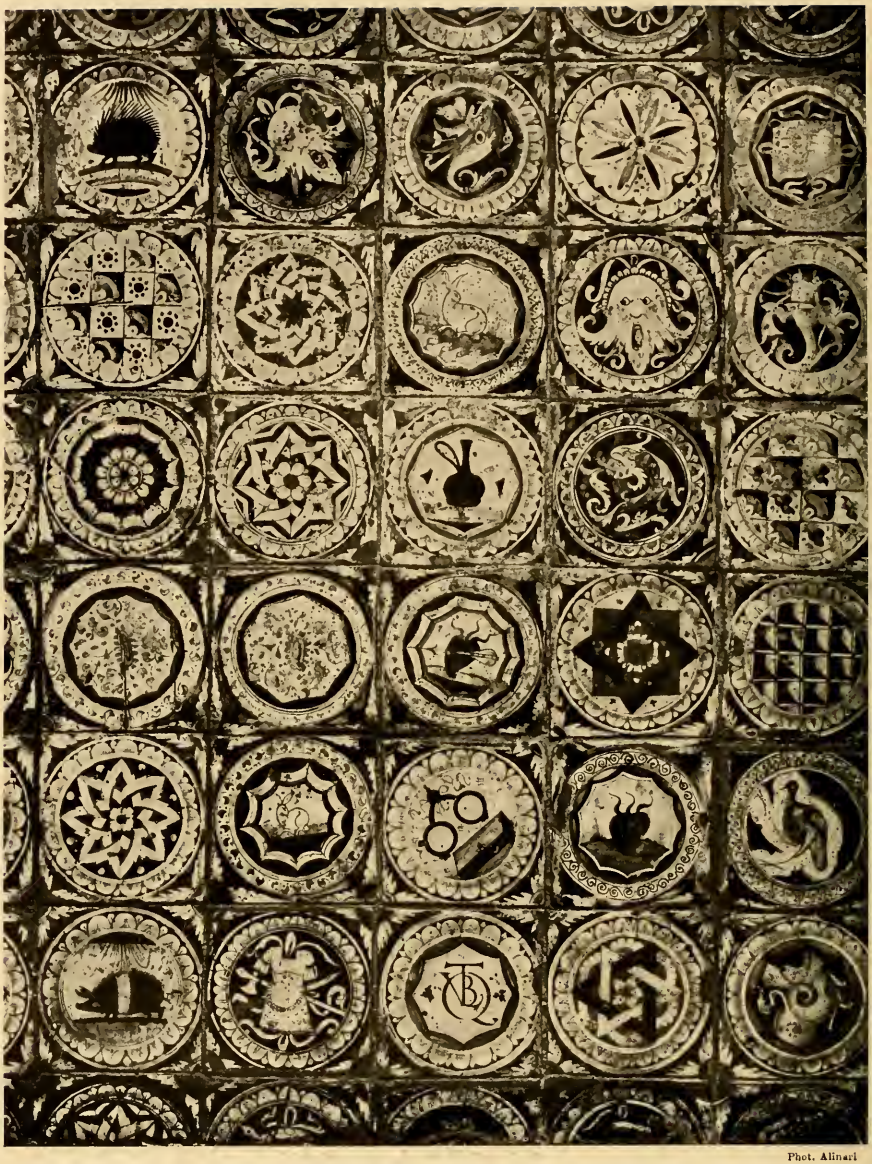
Neapel. — S. Giovanni a Carbonara.
Cappella Caracciolo. Fliesenboden, 1440

Neapel. — S. Lorenzo Maggiore.
Cappella dei Poderico. Fliesenboden



Phot. Brogi

Siena. — Dom. Südliches Querschiff, Fussboden
Nach Entwurf von Antonio Federighi dei Tolmei, 1475



Phot. Alinari

Venedig. — S. Sebastiano. Chorkapelle, Fliesenboden, 1510

Phot. Anderson

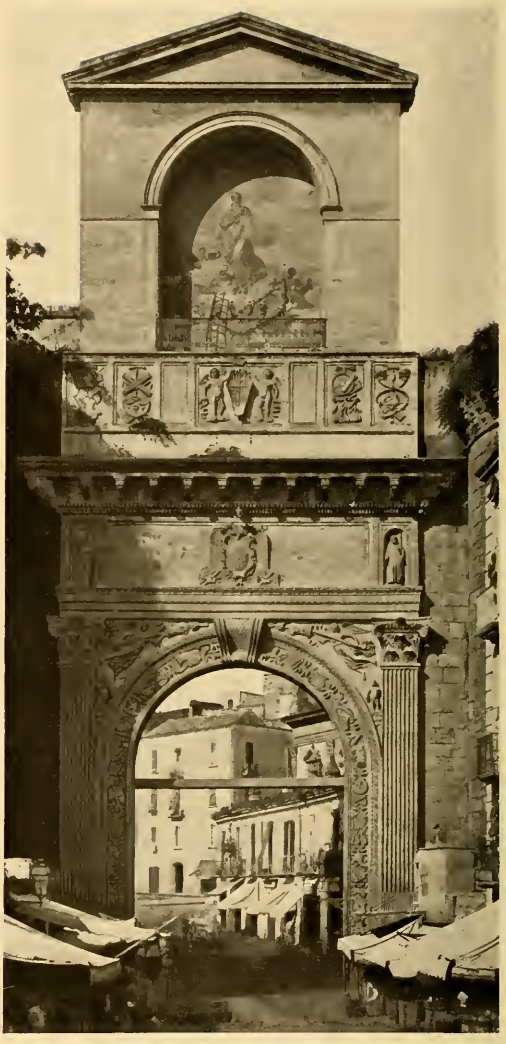
Perugia. — Porta di S. Pietro

Von Agostino d'Antonio di Duccio und Polidoro di Stefano, seit 1473

Phot. Brogi

Neapel. — Castel Nuovo. Triumphbogen Alfons' I.

1453—1470 von Pietro di Martino, vielleicht nach Entwurf von Francesco Laurana. Obergeschoss wahrscheinlich 1535



Neapel. — Porta Capuana

Von Giuliano da Maiano, seit 1485. Statuen 1535 von Giovanni da Nola Obergeschoss von 1656

Phot. Brogi

Mailand. — Museo Archeologico. Palazzo Medici. Portal
Von Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi, 1456—1464

Phot. Brogi

Florenz. — Palazzo Medici. Hauptportal
Von Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi, 1444—1459

Phot. Alinari

Florenz. — S. Maria Novella. Hauptportal

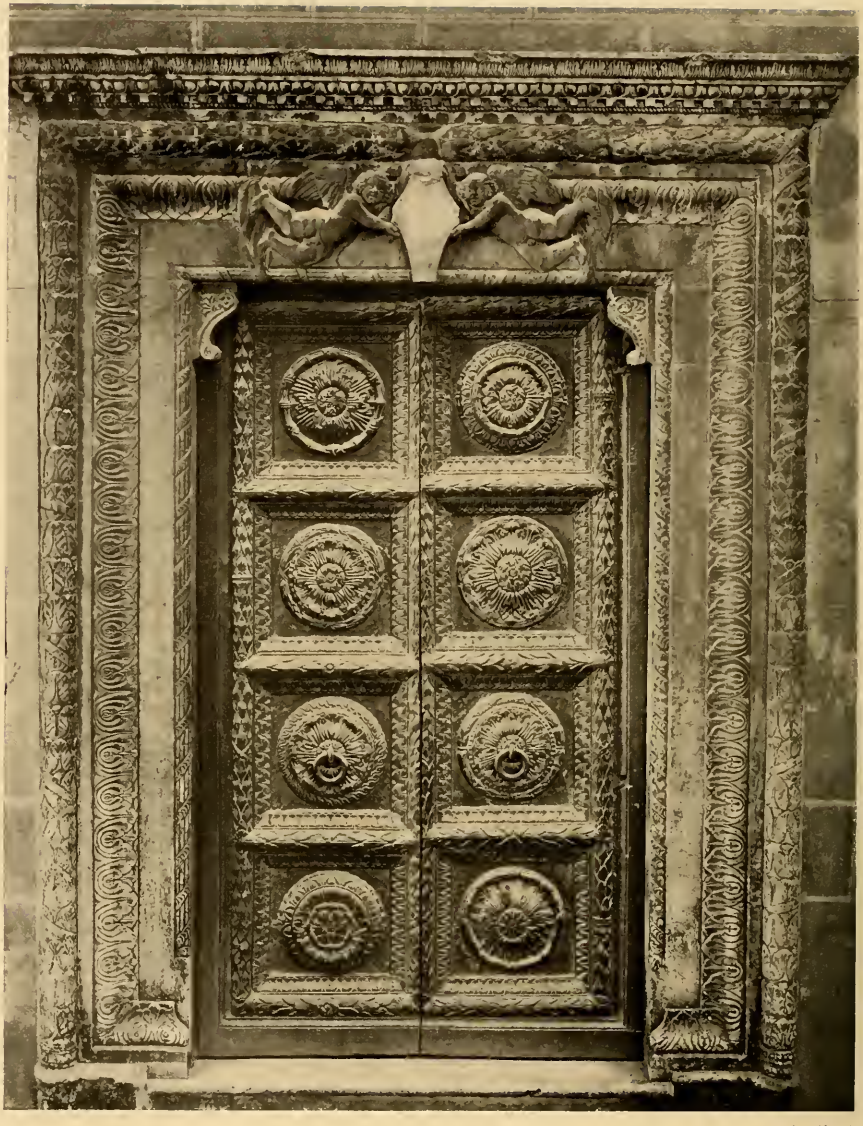
Vollendet 1470. Nach Entwurf des Leone Battista Alberti. Ausführung von Giovanni Bertini

Phot. Brogi

Rimini. — S. Francesco. Cappella della Vergine, Portal
Von Agostino d'Antonio di Duccio, um 1450

Phot. Alinari

Florenz. — S. Croce. Cappella dei Pazzi, Hauptportal
Von Filippo Brunelleschi, um 1429. Türflügel von Benedetto u. Giuliano da Maiano, vor 1474



Phot. Alinari

Lucca. — Palazzo Arcivescovile. Portal
um 1450

Phot. Alinari

Florenz. — Palazzo Vecchio. Sala dei Gigli. Tür

Marmoreinfassung von Benedetto da Maiano, 1476—1480. Türflügel von Giuliano da Maiano und Francesco di Giovanni Francione

Phot. Brogi

Florenz. — Badia. Portal

Jugendwerk des Benedetto da Rovezzano, 1495. Bogenfüllung, Muttergottes mit Engeln, glasiertes Tonrelief von Benedetto Buglioni

Phot. Alinari

Lucca. — S. Maria della Rosa. Portal, 15. Jahrhundert

Phot. Alinari

Cesena. — Biblioteca Malatestiana. Portal
Von Matteo Nuzio, 1452

Phot. Alinari

Urbino. — Palazzo Ducale. Portal in der Sala della Iole
Von Ambrogio di Antonio da Milano

Phot. Alinari

Urbino. — Palazzo Ducale. Hofportal

Palast von Luciano da Laurana, um 1460—1482. Portal von Ambrogio di Antonio da Milano

Phot. Alinari

Phot. Alinari

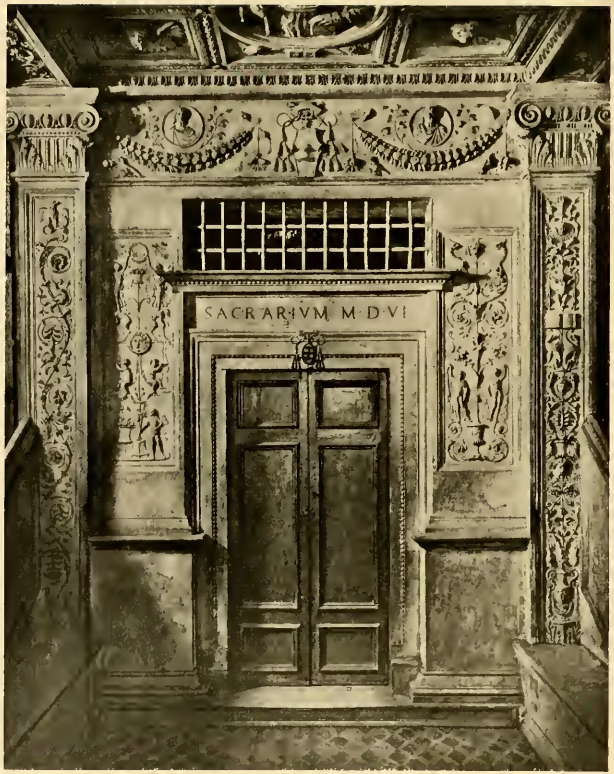
Urbino. — Palazzo Ducale. Zwei Türen

Von Ambrogio di Antonio da Milano

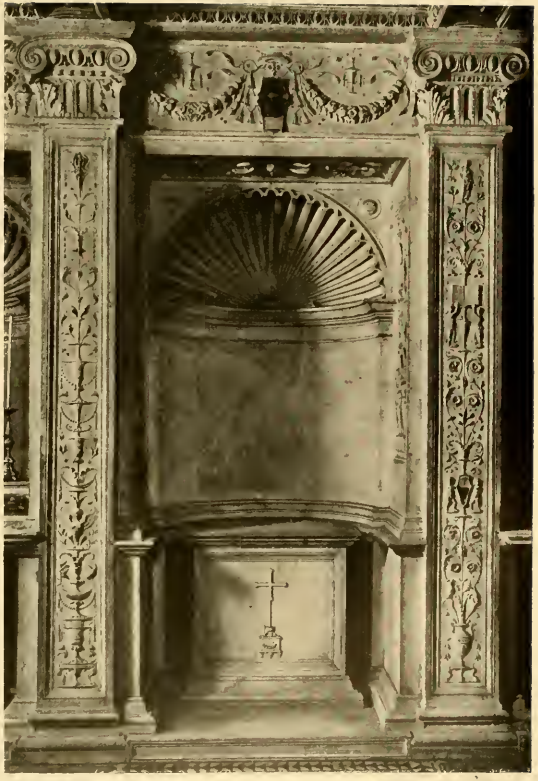
Phot. Alinari

Urbino. — Palazzo Ducale. Portal des Tronsaales

Palast von Luciana da Laurana, 1465—1479. Portal von Ambrogio di Antonio da Milano nach 1476



Portal der Sakristei



Seitenaltar

Phot. Alinari

Neapel. — Dom. Krypta

Von Tommaso Malvito da Como 1497—1508

Phot. Alinari

Ferrara. — Palazzo Schifanoia. Portal
Von Pietro di Benvenuto, 1466—1469

Phot. Alinari

Assisi. — S. Bernardino. Portal
Von F. Zampa und Girolamo di Bartolommeo, 15. Jahrhundert

Fnot. Arti Grafiche

Collescipoli. — S. Niccolò. Eingang zum Turm
15. Jahrhundert

Phot. Emilia

Bologna. — Corpus Domini. Portal

Kirche von Niccolo Marchionne da Firenze und Francesco Fossi da Dozza, 1478—1481. Portal dem Niccolo Sperandio zugewiesen

Phot. Brogi

Verona. — Palazzo Ridolfi. Portal
15 Jahrhundert

Phot. Alinari

Ascoli Piceno. — Casa Buonaparte. Portal
15. Jahrhundert

Phot. Ferrario

Pavia, Pertosa. — Kleiner Kreuzgang. Querschiffportal
Von Giovanni Antonio Amadeo, seit 1466

Phot. Alinari

Como. — Dom. Südportal
Von Tommaso und Jacopo Rodari, 1491—1509

Phot. Brogi

Venedig. — S. Zaccaria. Portal
Von Antonio di Marco Gambello, 1458—1460

Phot. Alinari

Piacenza. — Palazzo degli Scoti da S. Nazaro. Portal
Wohl von Giovanni Battagio, Ende des 15. Jahrhunderts

Phot. Alinari

Urbino. — S. Domenico. Portal
Von Maso di Bartolommeo und Pasquino da Montepulciano, 1449—1454

Pavia, Certosa. — Hauptportal
Von Benedetto Briosco, seit 1501

Mailand. — S. Maria delle Grazie. Hauptportal
1489. Wohl nach Entwurf Bramantes von lombardischem Bildhauer

Ravenna. — Museum. Portal. 15. Jahrhundert

Phot. Emilia

Ferrara. — Casa Novelli. Portal
15. Jahrhundert

Phot. Emilia

Perugia. — S. Pietro dei Cassinesi. Portal
15. Jahrhundert

Phot. Alinari

Castiglione d'Olona. — Palazzo Castiglioni. Portal
15. Jahrhundert

Phot. Alinari

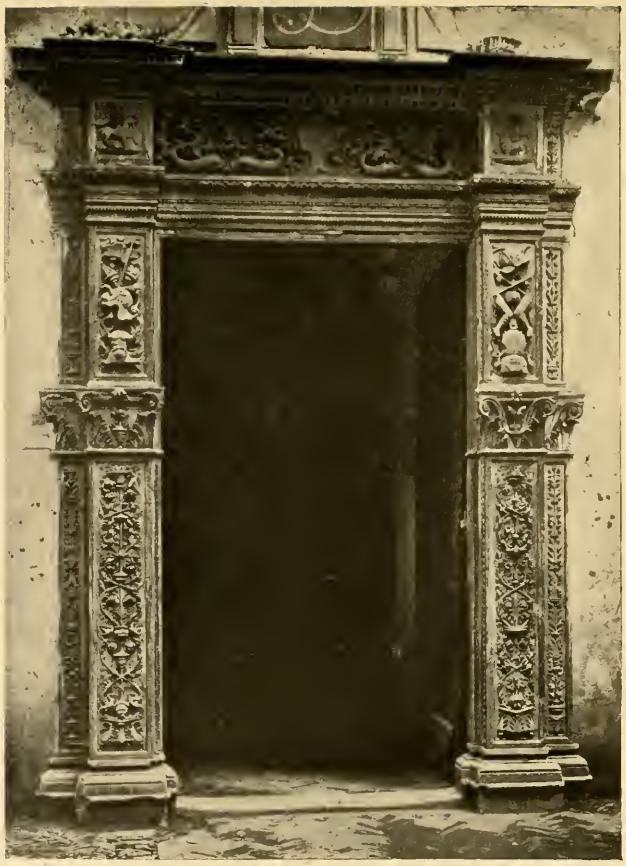
Vicenza. — Palazzo Porto. Portal
1481

Phot. Noack

Genua. — Haus in der Via S. Bernardo. Portal
15. Jahrhundert

Phot. Noack

Genua. — Haus im Vico S. Sepolcro. Portal
15. Jahrhundert



Genua. — Haus Piazza Grillo Cattaneo 6. Portico Lagorio
15. Jahrhundert

Genua. — Haus in der Via S. Bernardo. Portico Danovaro
15. Jahrhundert

Phot. Brogi

Rom. — S. Pietro in Vaticano. Erztür
Von Antonio Averulino gen. Filarete, 1433—1445

Phot. Alinari

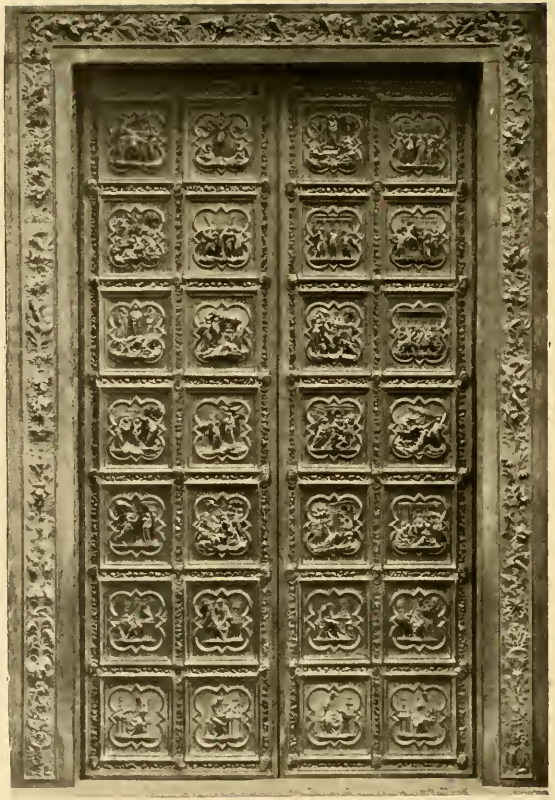
Urbino. — Palazzo Ducale. Tür mit Intarsien
Vielleicht von Baccio Pontelli, 1479—1482

Phot. Brogi

Florenz. — S. Maria del Fiore. Sagrestia nuova. Erztür
Von Luca della Robbia, mit Hilfe des Michelozzo und Giovanni di Bartolommeo Michelozzi 1446—1467

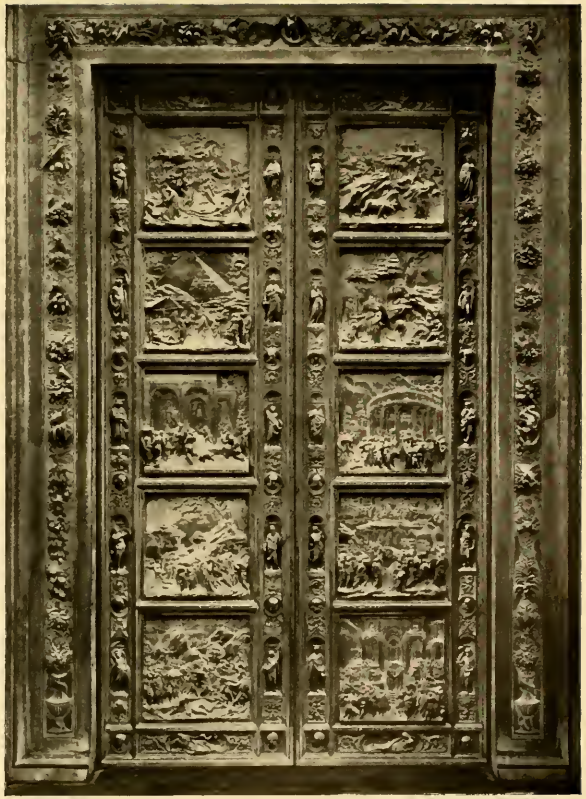
Phot. Brogi

Florenz. — S. Lorenzo. Sagrestia Vecchia. Erztür
Von Donatello, um 1440



Phot. Alinari

Nördliche Erztür, 1403—1424



Phot. Alinari

Östliche Erztür (Porta del Paradiso), 1425—1452

Florenz. — Baptisterium. Erztüren von Lorenzo Ghiberti

Phot. Brogi

Florenz. — Palazzo Strozzi. Fenster

Palast von Benedetto da Maiano, 1489 begonnen. Ausführung durch Iacopo di Stefano Roselli und Simone del Pollaiuolo gen. Cronaca. 1536 vollendet

Phot. Brogi

Florenz. — Palazzo Pazzi. Hoffenster

1462—1470, wohl von Benedetto da Maiano

Phot. Emilia

Bologna. — Palazzo Sanuti (Bevilacqua). Fenster
Bau von Marsilio Infrangipani und Tommaso Filippi 1481

Phot. Emilia

Bologna. — Palazzo Felicini. Fenster
1497—1518

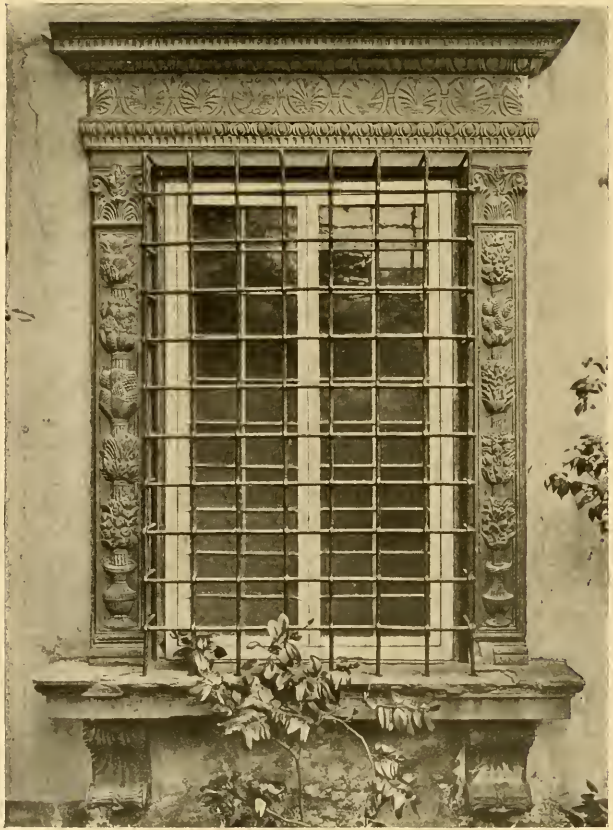
Phot. Alinari

Fenster

Phot. Alinari

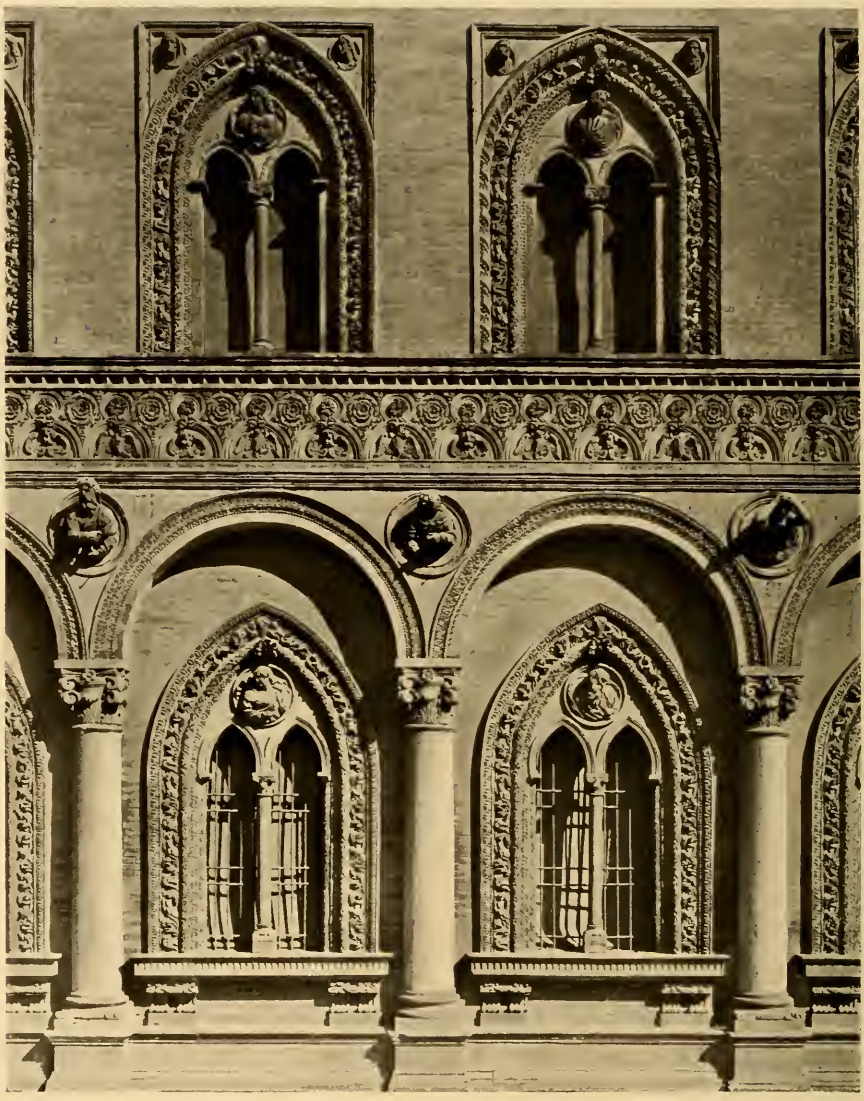
Fenster aus der Sala della Iole

Urbino. — Palazzo Ducale. 1447 begonnen. Von Luciano da Laurana, um 1465—1479 vollendet



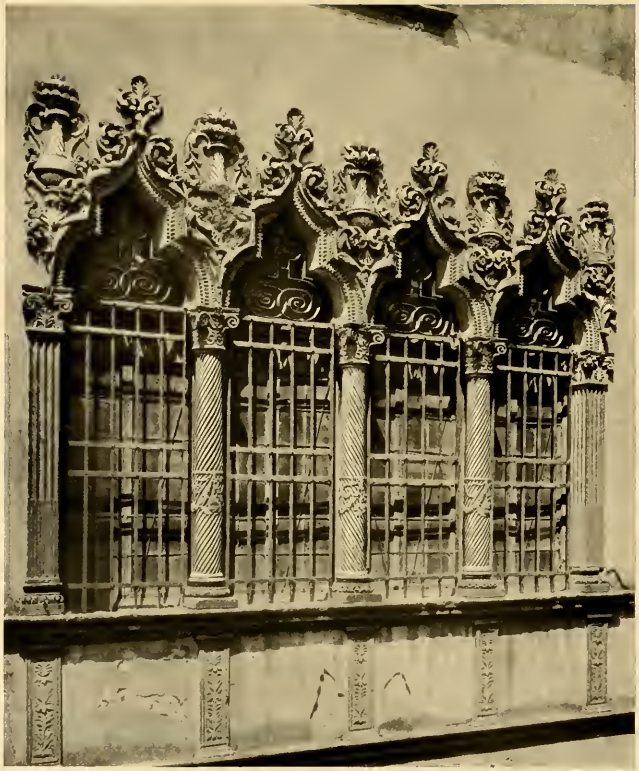
Rusciano. — Villa Pitti. Fenster
Um 1460. Vielleicht von Luca Fancelli

Rom. — Palazzo Riario (della Cancelleria). Balkon
1484—1496



Phot. Brogi

Mailand. — Ospedale Maggiore. Fenster der Hauptfront
Von Antonio Averulino, gen. Filarete, 1457, fortgeführt von Giuniforte Solari, seit 1465



Phot. Alinari

Padua. — Haus am Ponte delle Torricelle. Fenster
15. Jahrhundert

Phot. Arti grafiche

Padua. — Haus in der Via Altinate. Fenster
15. Jahrhundert

Phot. Emilia

Ferrara. — Palazzo Roverella. Fenster des Erdgeschosses, 1508

Phot. Emilia

Bologna. — Museo Civico. Tonfries
15. Jahrhundert

Phot. Alinari

Venedig. — S. Maria dei Miracoli. Fenster der Fassade
Von Pietro Lombardi, 1481—1489

Phot. Alinari

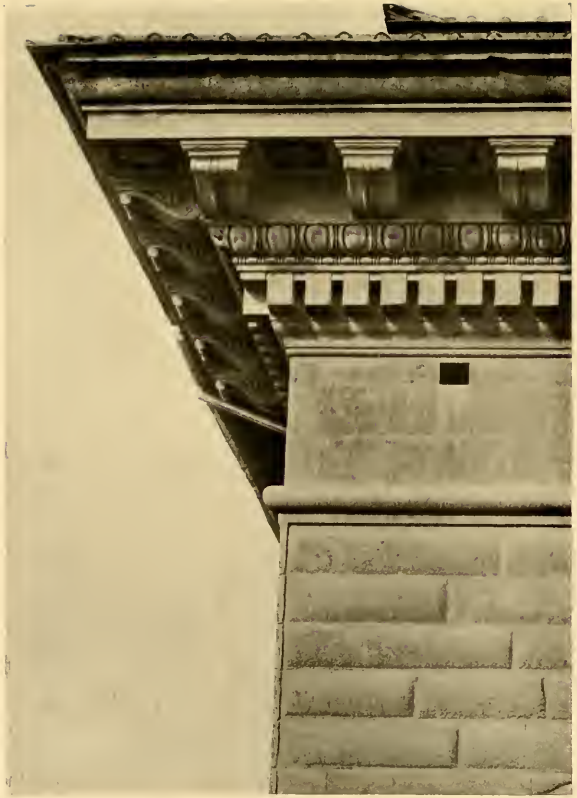
Arezzo. — S. Maria Annunziata. Fenster
Von Antonio da Sangallo d. Ä., nach 1493

Phot. Emilia

Parma. — S. Giovanni. Kranzgesims
Von Bernardino Zaccagni 1510

Phot. Brogi

Florenz. — Palazzo Medici, Kranzgesims
Erbaut von Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi 1444—1459



Phot. Alinari

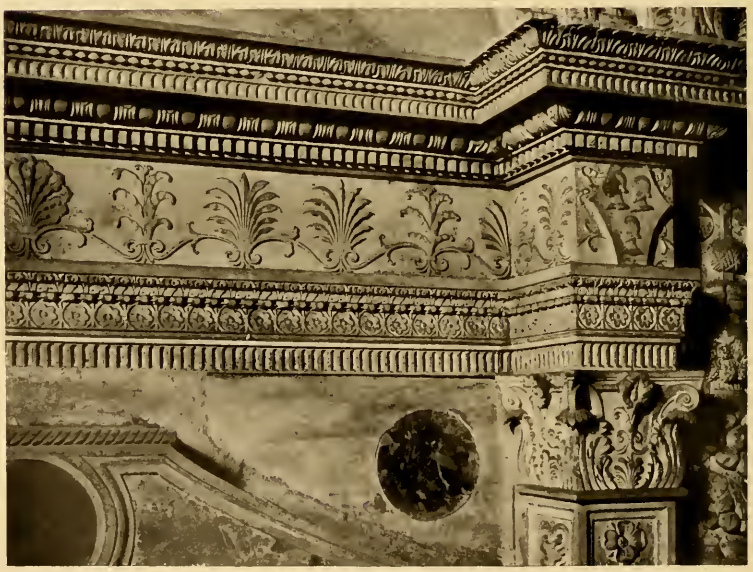
Florenz. — Palazzo Strozzi (1489—1536). Kranzgesims
Von Simone del Pollaiuolo, gen. Cronaca 1500

Phot. Alinari

Siena. — Palazzo Piccolomini (1469—1509). Kranzgesims
Wahrscheinlich nach Plan des Bernardo Rossellino von P. P. Porrina ausgeführt

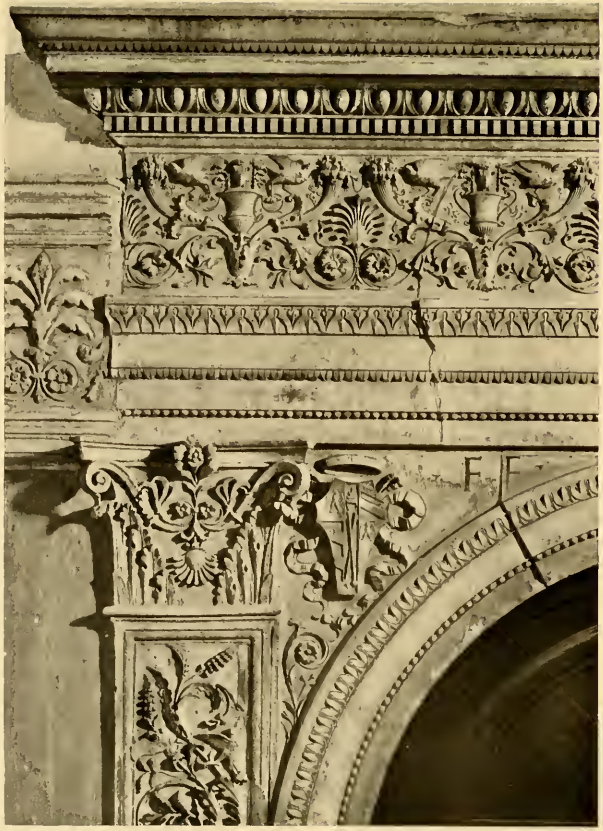
Phot. Brogi

Fiesole. — Dom. Marmoraltar. Fries und Gesims
Von Mino da Fiesole 1464



Phot. Brogi

Rimini. — S. Francesco. Grabmal des Sigismondo Malatesta, gest. 1468. Fries und Gesims
Von Francesco di Simone Ferrucci



Phot. Alinari

Urbino. — Palazzo Ducale. Tür der Sala del Trono.
Gebälk
Von Ambrogio di Antonio da Milano, nach 1476

Phot. Alinari

Venedig. — Denkmal des Bartolommeo Colleoni.
Kranzgesims des Sockels
Von Alessandro Leopardi, 1491—1493

Phot. Alinari

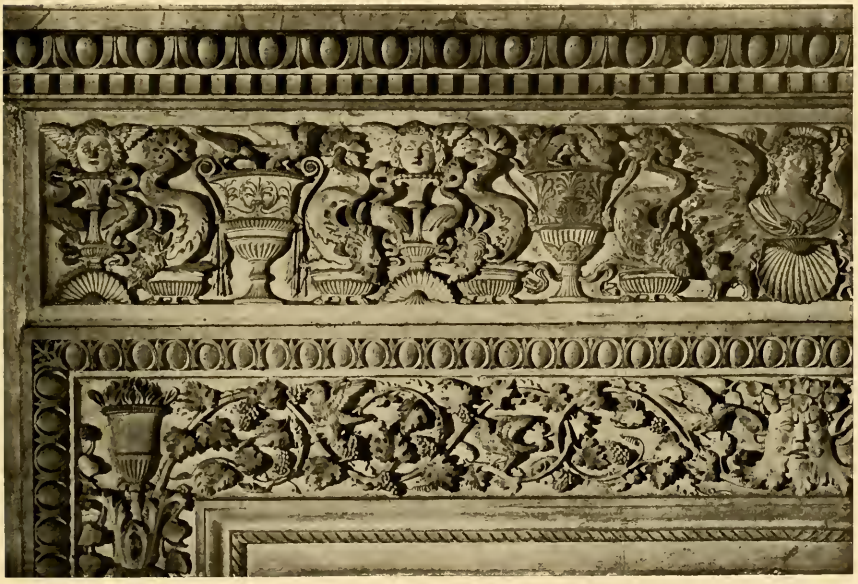
Phot. Alinari

Phot. Alinari

Urbino. — Palazzo Ducale. Türfriese

Von Ambrogio di Antonio da Milano, nach 1476

Phot. Emilia



Phot. Alinari

Urbino. — Palazzo Ducale. Türfriese
Von Ambrogio di Antonio da Milano, nach 1476

Phot. Alinari

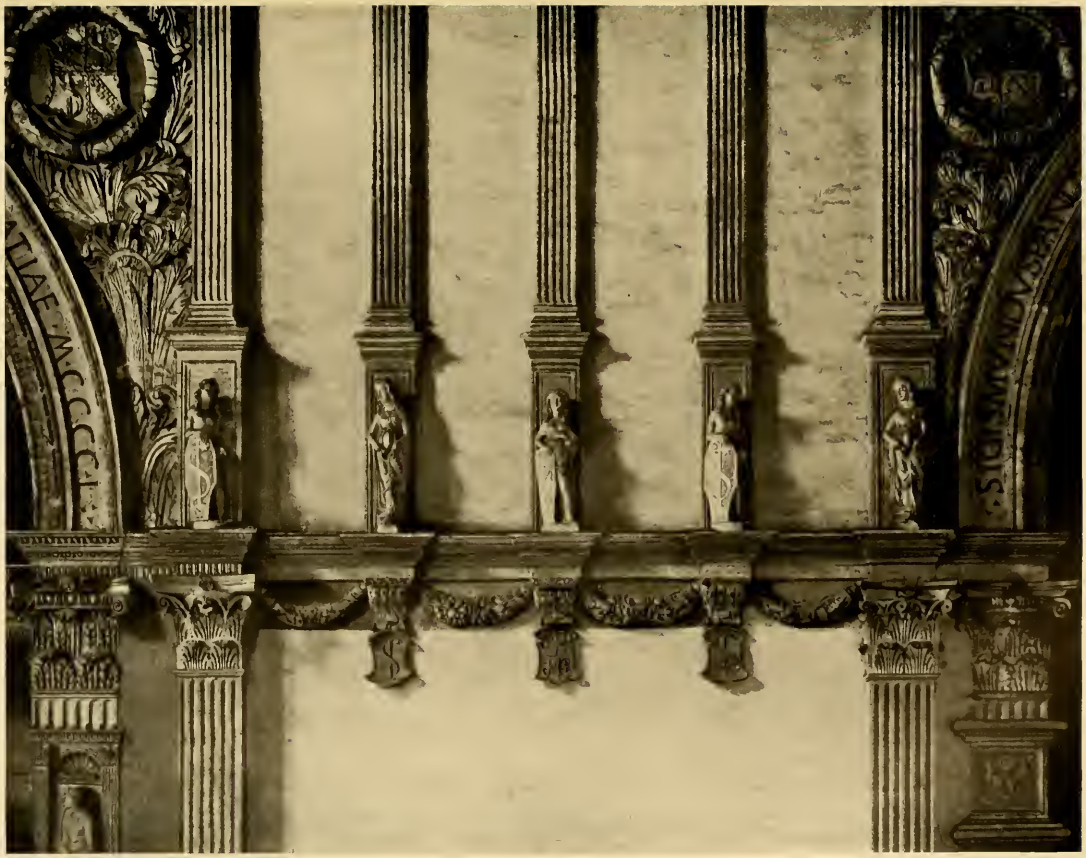
Montepulciano. — Dom. Grabmal Aragazzi. Fries
Errichtet von Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi 1427—1436

Phot. Brogi

Florenz. — Cappella dei Pazzi bei S. Croce. Fries
Erbaut von Filippo Brunelleschi seit 1429

Phot. Alinari

Montepulciano. — Dom. Grabmal Aragazzi. Fries
Errichtet von Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi 1427—1436



Phot. Brogi

Rimini. — S. Francesco. Dekoration der oberen nördlichen Wand zwischen der zweiten und dritten Kapelle
Von Agostino d'Antonio di Duccio, um 1460

Phot. Alinari

Pavia, Certosa. — Fassade. Sockelbildwerke

Biblische Szenen sämtlich, Medaillons grösstenteils von Giovanni Antonio Amadeo, seit 1491. Die Bildwerke der anderen Fassadenhälfte von Cristoforo und Antonio Mantegazza. Ornament zum Teil von Benedetto Briosco

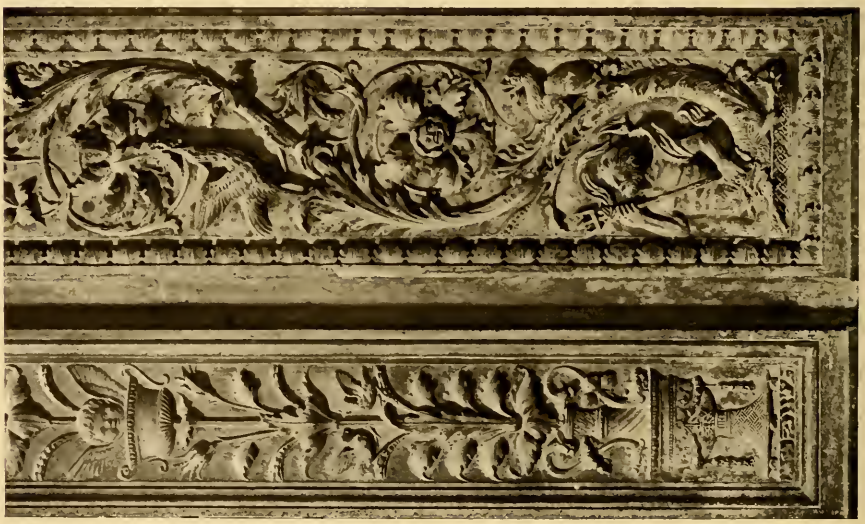
Phot. Ferrario

Pavia, Certosa. — Kleiner Kreuzgang. Tonfries
Vielleicht nach Entwürfen des Giuniforto Solari, seit 1464 von Rinaldo de Stauris

Phot. Ferrario

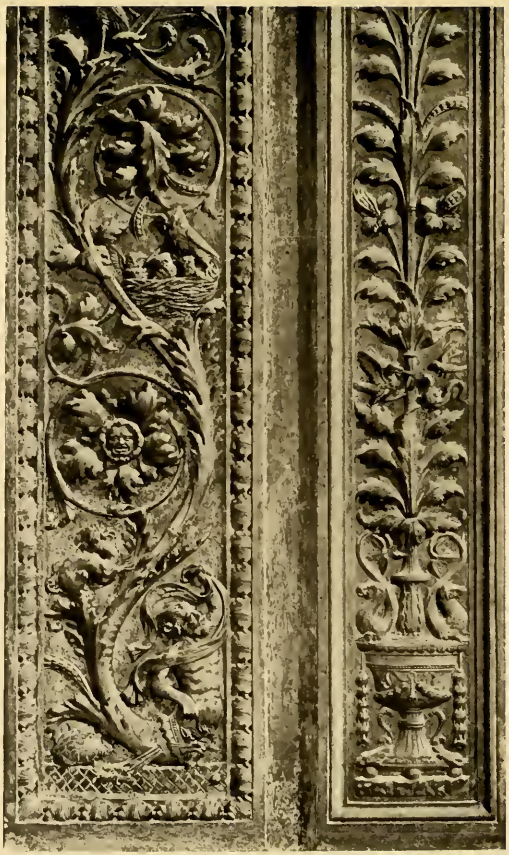
Pavia, Certosa. — Hauptportal. Marmorfries
Von Benedetto Briosco, seit 1501

Phot. Alinari

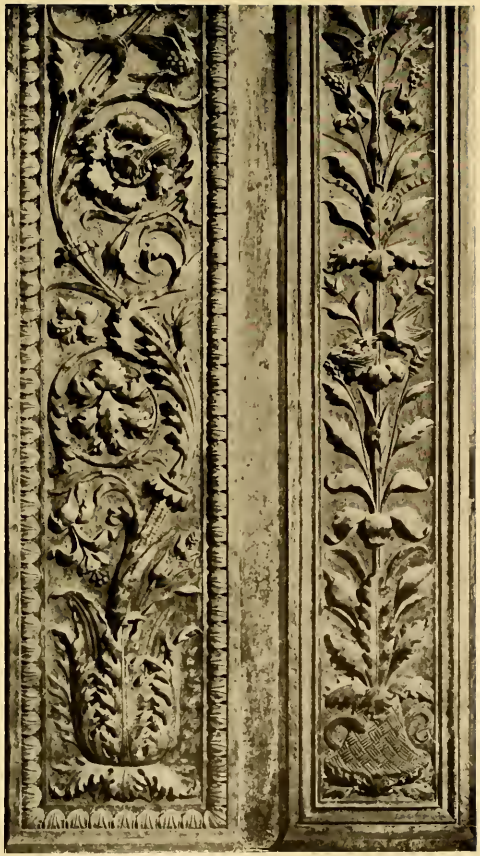


Phot. Alinari

Verona. — S. Anastasia. Dritter südlicher Seitenaltar. Pilaster
15. Jahrhundert



Phot. Alinari



Phot. Alinari

Verona. — S. Anastasia. Zweiter und dritter südlicher Seitenaltar. Pilaster
15. Jahrhundert

Phot. Alinari

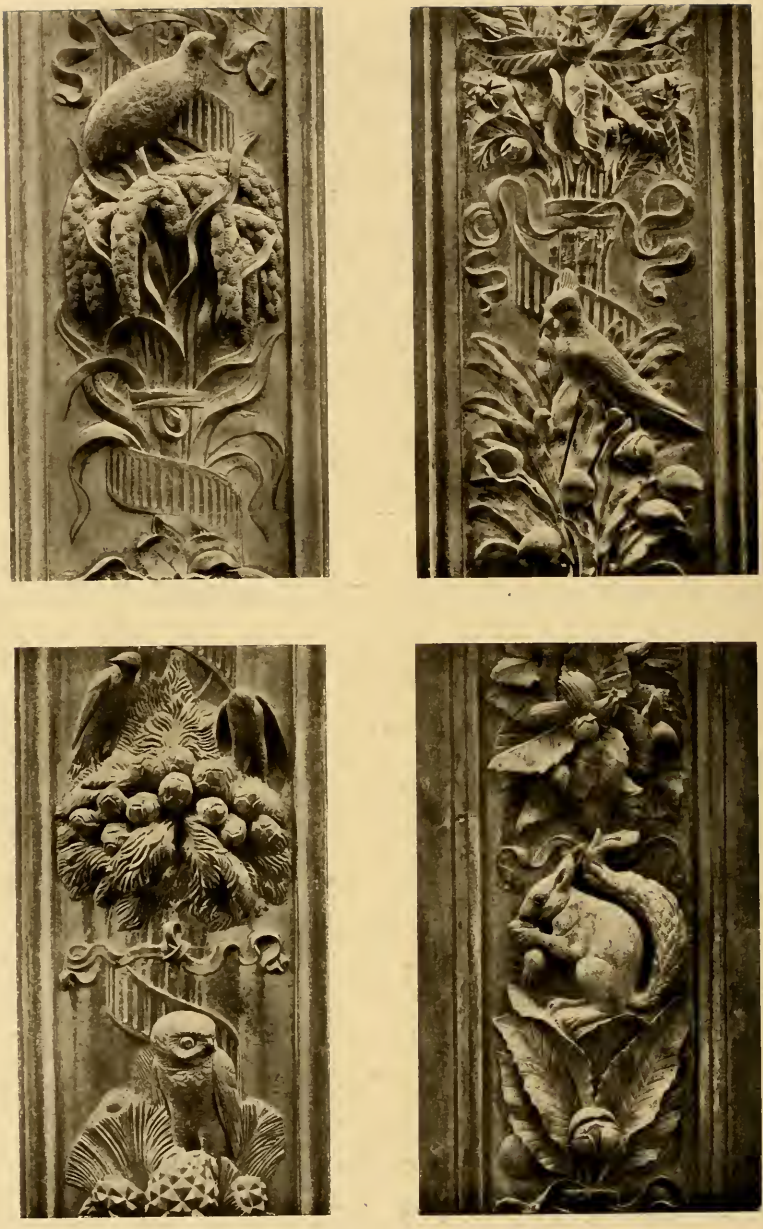
Siena. Accademia di Belle Arti. Pilaster
Von Antonio Barili

Phot. Alinari

Venedig. — S. Maria dei Miracoli. Pfeilerbasis
Von Pietro, Antonio und Tullio Lombardi, 1481—1489

Phot. Brogi

Rimini. — S. Francesco. Pfeilerbasis
Von Agostino d'Antonio di Duccio, um 1460



Phot. Brogi

Florenz. — Baptisterium. Östliche Erztür (Porta del Paradiso). Rahmenfüllungen
Von Lorenzo Ghiberti, 1425—1452

Nach Stegmann und Geymüller, Architektur der Renaissance in Toskana. (Bruckmann)

Siena. — S. Maria dei Servi. Kapitelle

1471

Phot. Brogi

Florenz. — Palazzo Medici. Kapitell
Erbaut von Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi
1444—1459

Phot. Alinari

Florenz. — Palazzo Pazzi. Kapitell
1462—1470, wohl von Benedetto da Maiano

Phot. Emilia

Ferrara. — Palazzo dei Diamanti. Kapitell
Erbaut von Biagio Rossetti 1492—1493

Phot. Emilia

Bologna. — Palazzo Guastavillani. Kapitell des Hofes
Um 1500

Phot. Brogi

Phot. Brogi

Florenz. — Palazzo Gondi. Kapitelle des Hofes
Von Giuliano da Sangallo d. Ä. 1490—1494

Phot. Brogi

Florenz. — Palazzo Gondi. Kapitell
Von G. da Sangallo d. Ä. um 1490—1494

Phot. Alinari

Urbino. — Palazzo Ducale. Hof. Kapitell
Erbaut von Luciano da Laurana seit etwa 1465—1479

Phot. Emilia

Bologna. — Casa Ghiberti. Kapitell
15. Jahrhundert

Phot. Emilia

Bologna. — Casa Gualandi. Kapitell
15. Jahrhundert

Phot. Alinari

Prato. — Dom. Eherne Konsole unter der Aussenkanzel des Donatello
1433 von Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi

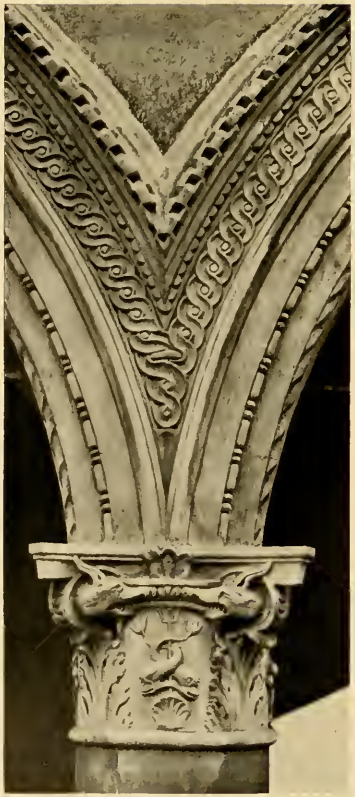
Phot. Brogi

Florenz. — Museo Nazionale. Steinkonsole
Schule des Donatello

Phot. Betri

Cremona. — Casa Soldi. Kapitelle

15. Jahrhundert



Phot. Emilia

Bologna. — Casa Folinetti.
Kapitell

Phot. Emilia

Bologna. — S. Giacomo Maggiore
Kapitell der Vorhalle, 1477—1481

Phot. Emilia

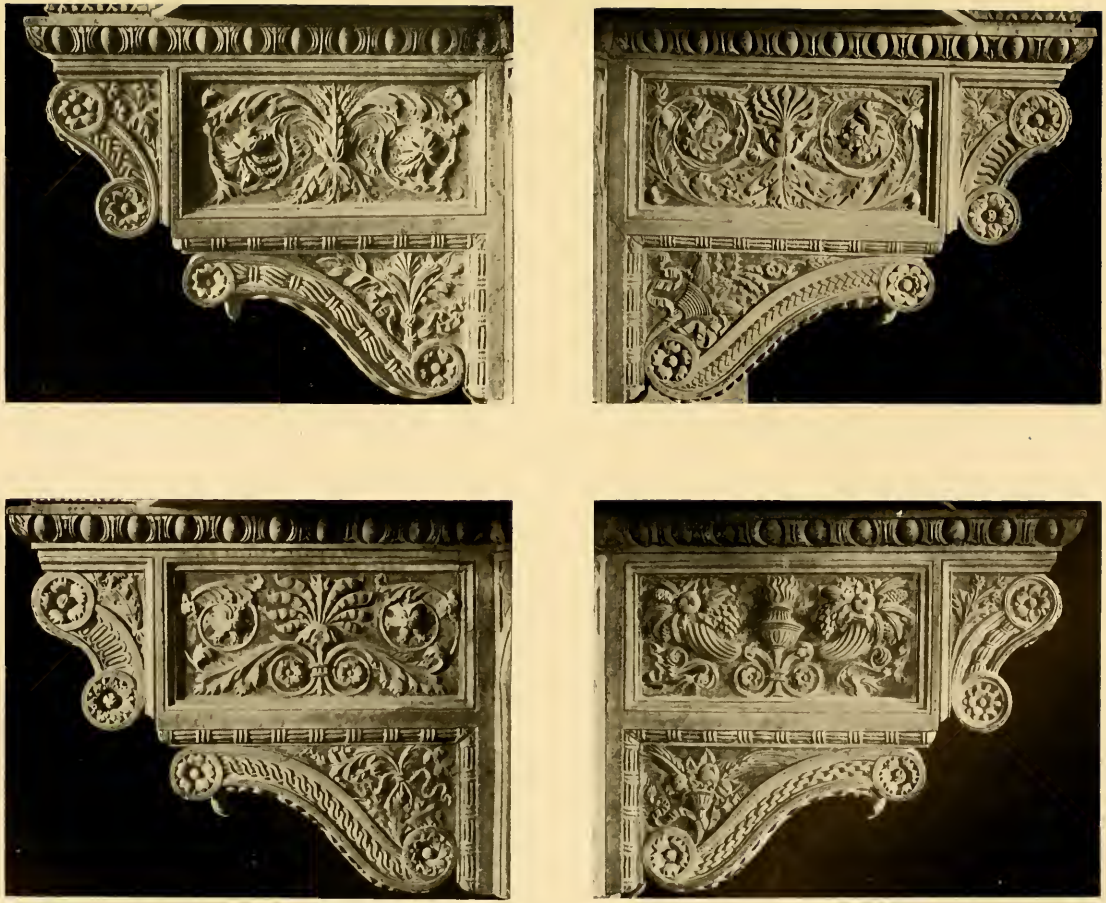
Bologna. — Casa Folinetti.
Kapitell

Phot. Brogi

Fiesole. — Badia. Hof. Kapitell
Von Bruoso und Benedetto di Benedetto, um 1460

Phot. Brogi

Pavia. — Certosa. Hauptportal. Kapitell
Von Benedetto Briosco, 1501



Florenz. — S. Croce. Kanzel. Konsolen
Von Benedetto da Maiano, um 1474

Phot. Brogi

Florenz. — S. Spirito. Sakristei. Kapitell
Von Simone del Pollaiuolo, gen. Cronaca, 1492

Città di Castello. — Dom. Kapitell
Erbaut von Elia di Bartolommeo Lombardo
1482—1518

Phot. Brogi
Florenz. — Palazzo Gondi, Kapitell
Von Giuliano da Sangallo d. Ä., 1490—1494

Phot. Alinari
Pavia. — Certosa. Hauptportal. Kapitell
Von Benedetto Briosco, 1501

Bologna. — Palazzo Fava. Konsolen des Verbindungsganges im Hofe
Von Gilio Montanari, 1483

Phot. Brogi

Venedig. — Denkmal des Bartolommeo Colleoni
Von Andrea del Verrocchio, 1481—1488
Vollendung und Sockel von Alessandro Leopardi, 1491—1493

Phot. Emilia

Padua. — Denkmal des Erasmo dei Narni (Gattamelata)
Von Donatello, nach 1443—1453

Phot. Brogi

Florenz. — S. Lorenzo. Sagrestia Vecchia. Grabmal des Giovanni und Piero dei Medici
Von Andrea del Verrocchio 1472 vollendet

Phot. Alinari

Lucca. — Dom. Grabmal der Ilaria del Carretto
Von Jacopo della Quercia, 1406

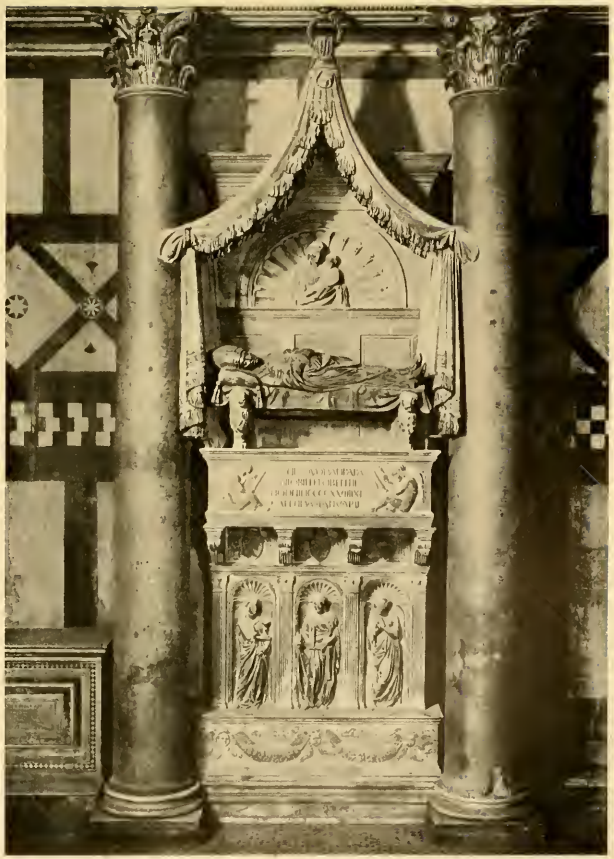
Phot. Brogi

Siena. — S. Francesco. Grabmal des Cristoforo Felici
Von Urbano da Cortona, 1486

Phot. Alinari

Pistoia. — S. Domenico. Grabmal des Filippo Lazzari

Gesamtentwurf und vielleicht Gestalt des Toten von Bernardo Rossellino, übrige Ausführung von Antonio Rossellino, 1462—1468



Phot. Brogi

Florenz. — Baptisterium. Grabmal des Papstes Johann XXIII.

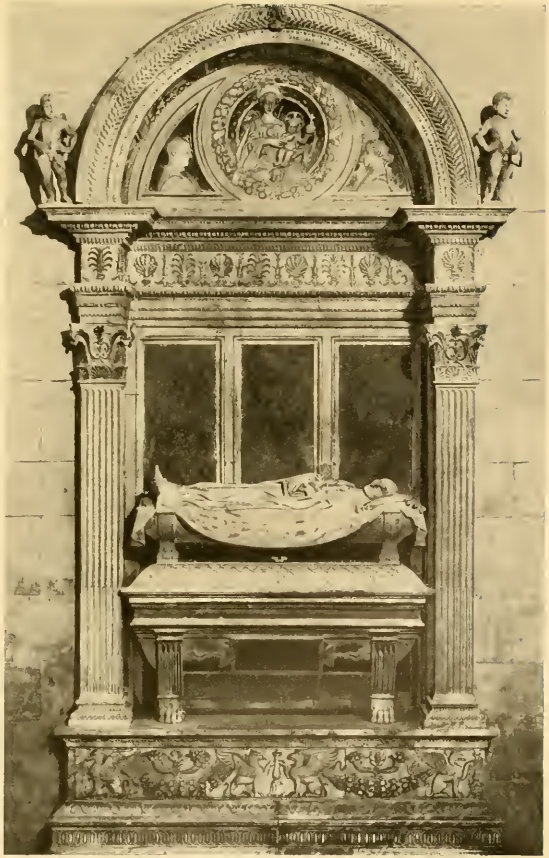
Entwurf des Ganzen und eherne Gestalt des Toten von Donatello, der Aufbau und die allegorischen Figuren unter dem Sarkophage von Michelozzi, die Muttergottes im Stile des Portigiani, 1425—1427

Phot. Alinari

Neapel. — S. Angelo a Nilo. Grabmal des Rainaldo Brancacci
1427—1429. Entwurf und Ausführung von Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi.
Himmelfahrt Christi von Donatello. Muttergottes von Isaia da Pisa

Phot. Brogi

Florenz. — Badia. Grabmal des Bernardo Giugni
Von Mino da Fiesole, 1466



Phot. Brogi

Lucca. — Dom. Grabmal des Pietro de Noceto
Von Matteo Civitali, 1467

Phot. Brogi

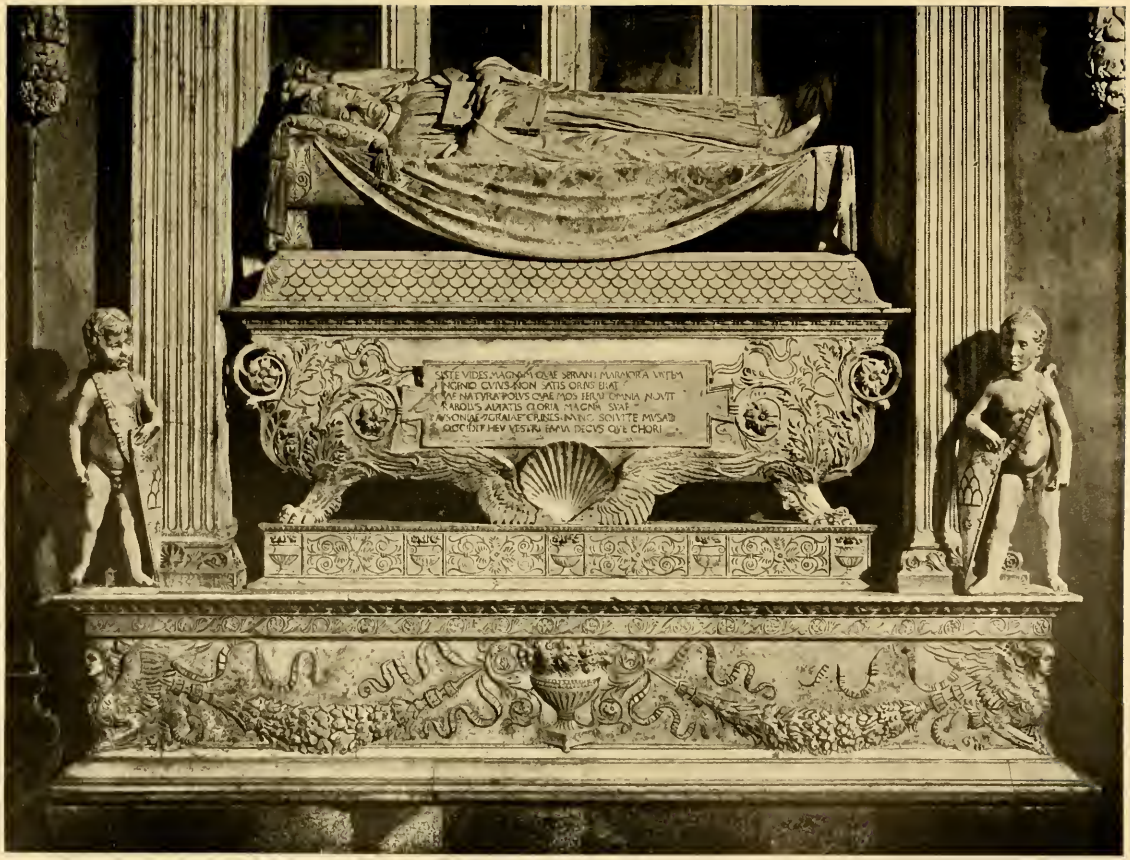
Florenz. — S. Croce. Grabmal des Leonardo Bruni
Von Bernardo Rossellino, 1444

Nach Stegmann u. Geymüller, Archit. der Renaissance in Toskana (Bruckmann)

Florenz. — S. Miniato al Monte. Grabmal des Kardinals Jakob von Portugal
Von Antonio Rossellino, 1461

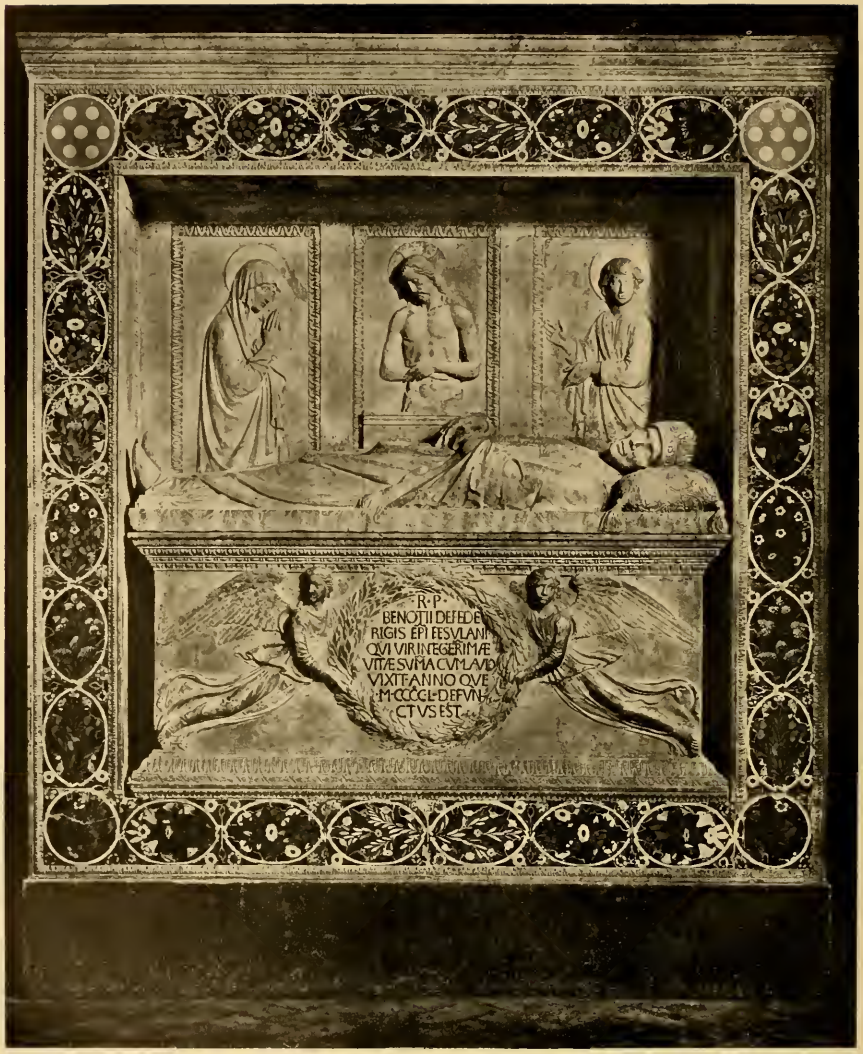
Florenz. — S. Croce. Grabmal des Carlo Marzuppini, obere Hälfte
Von Desiderio da Settignano, 1455

Phot. Brogi



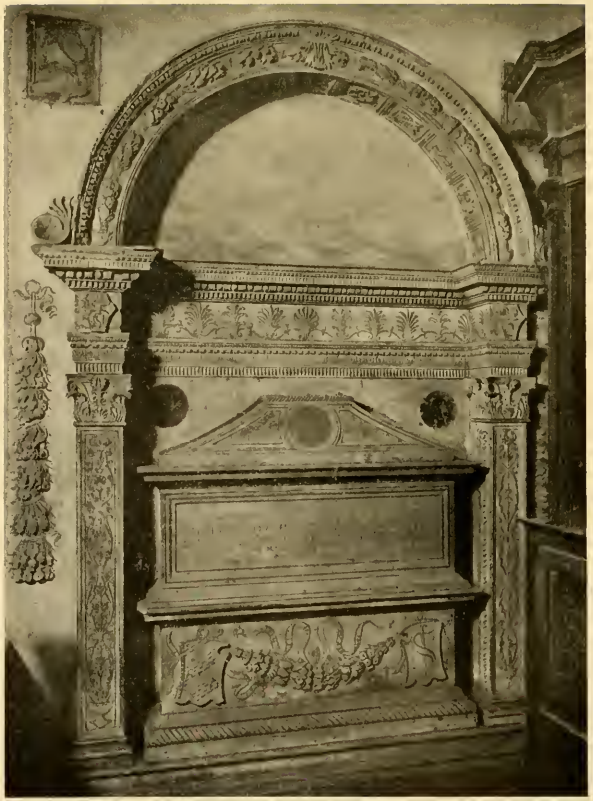
Florenz. — S. Croce. — Grabmal des Carlo Marzuppini, untere Hälfte
Von Desiderio da Settignano, 1455

Phot. Brogi



Phot. Brogi

Florenz. — S. Trinità. Grabmal des Benozzo Federighi
Von Luca della Robbia, 1456—1457



Phot. Brogi

Rimini. — S. Francesco. Grabmal des Sigismondo Malatesta (gest. 1468)
Von Francesco di Simone Ferrucci

Phot. Brogi

Florenz. — S. Maria Novella. Grabmal des Filippo Strozzi
Von Benedetto da Maiano, 1491

Forli. — S. Biagio. Grabmal der Barbara Manfredi (gest. 1466)
Von Francesco di Simone Ferrucci

Phot. Emilia

Phot. Brogi

Lucca. — Dom. Grabmal des Domenico Bertini
Von Matteo Civitali, 1479

Phot. Alinari

Rom. — S. Maria del Popolo. Grabmal des Marcantonio Albertoni
Von Giovanni Cristoforo Romano, 1485. Die Grabfigur von Niccolò Ciumare

Phot. Brogi

Florenz. — Badia. Denkmal des Grafen Hugo von Andeburg
Von Mino da Fiesole, 1469—1481

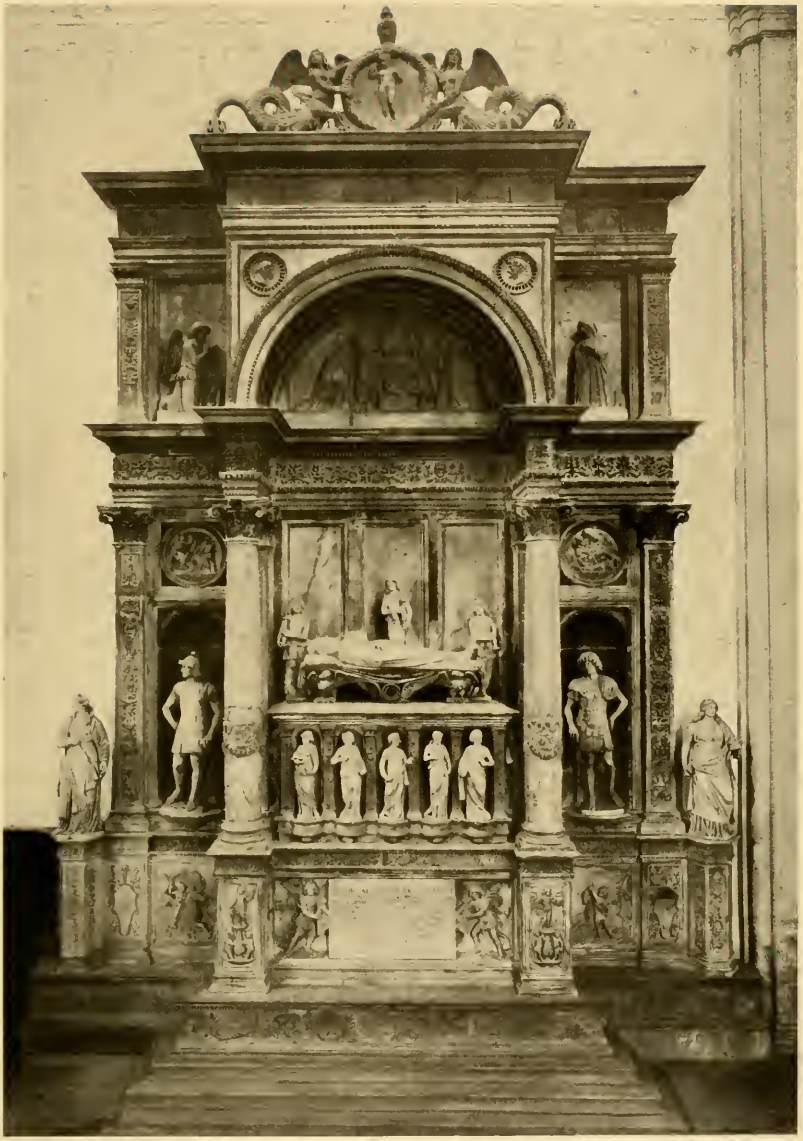
Phot. Brogi

Rom. — S. Maria in Araceli. Grabmal des Lodovico Lebretto (gest. 1465)
In der Art des Andrea Bregno

Phot. Brogi

Rom. — S. Clemente. Grabmal des Kardinals Bartolommeo Roverella (gest. 1476)

Von Andrea Bregno; Gottvater, Muttergottes und Engel von Giovanni Dalmata



Phot. Naya

Venedig. — S. Giovanni e Paolo. Grabmal des Andrea Vendramin (gest. 1478)

Vollendet nach 1493. Architektur wohl von Alessandro Leopardi. Figürlicher Schmuck von Pietro, Antonio und Tullio Lombardi. An Stelle zweier jugendlicher Wappenhalter (jetzt in Berlin, Kaiser Friedrich-Museum) zwei weibliche Figuren von Lorenzo Bregno

Phot. Brogi

S. Gimignano. — S. Agostino. Cappella di S. Bartolo. Altar
Von Benedetto da Maiano, 1494

San Gimignano. — Collegiata. Cappella di S. Fina. Mittelteil des Altars
Von Benedetto da Maiano, 1475

Phot. Brogi

Neapel. — Monte Oliveto. Cappella Mastrogiudici. Altar
Von Benedetto da Maiano, 1489

Phot. Alinari

Neapel. — Monte Oliveto. Cappella Piccolomini. Altar
Von Antonio Rossellino, um 1470

Phot. Brogi

Cesena. — Dom. Corpus-Domini-Altar
Von Pietro Lombardi, um 1481

Phot. Alinari

Venedig. — S. Maria dei Frari. Altar
Von Giovanni Bellini, 1487

Phot. Alinari

Florenz. S. Croce. Tabernakel mit Verkündigung
Um 1435. Von Donatello

Phot. Brogi

Phot. Alinari

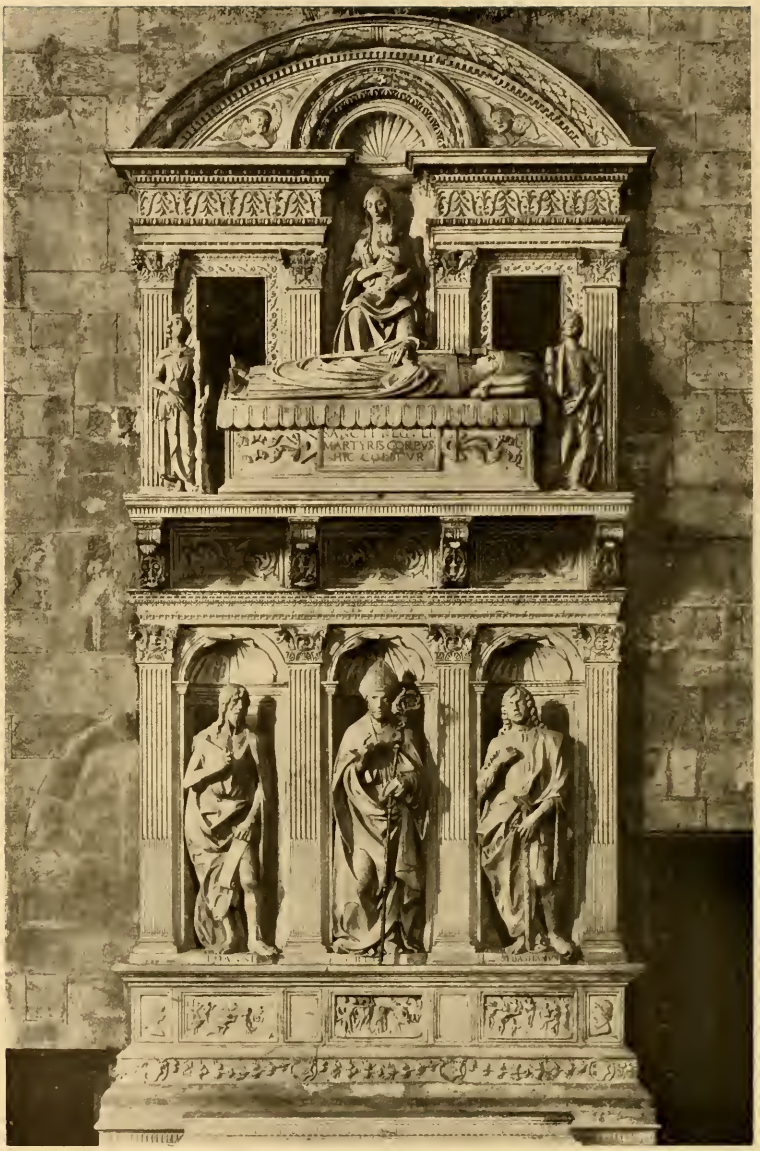
Arezzo. — Dom. Verkündigung

Dem Bernardo Rossellino zugeschrieben

Phot. Brogi

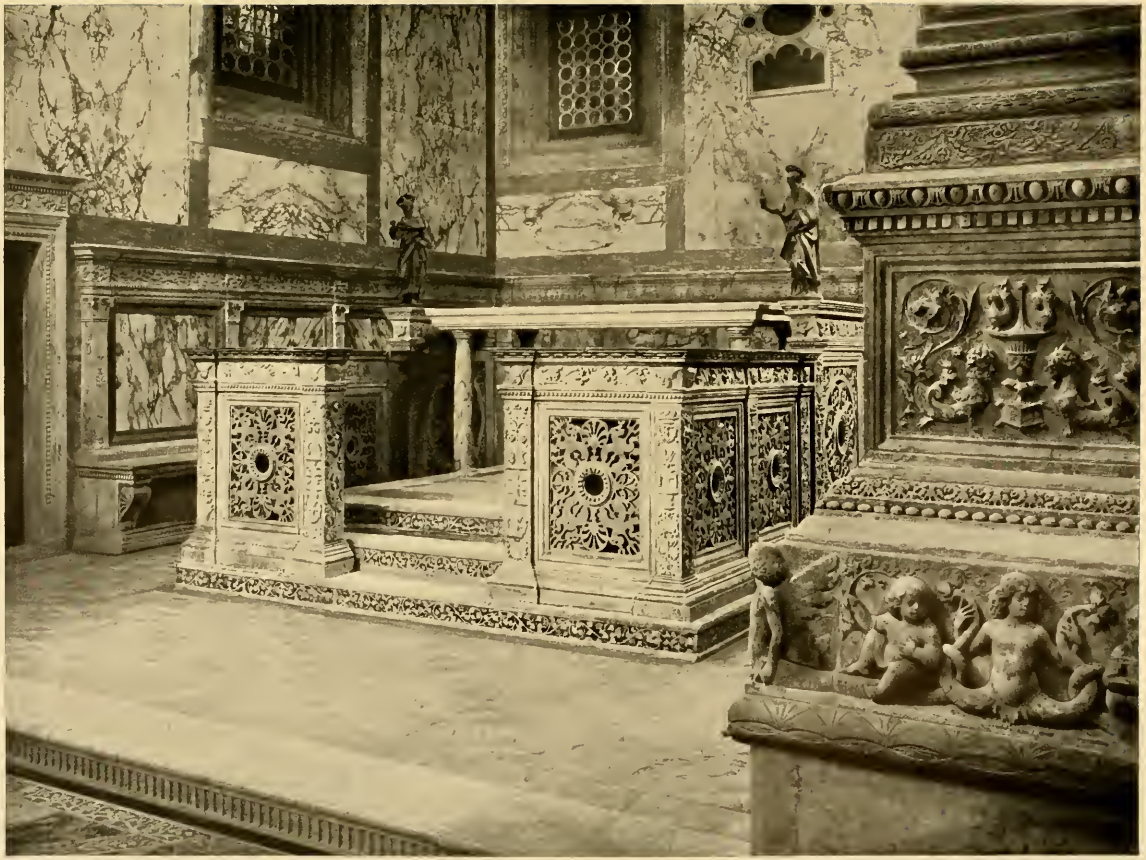
Florenz. — Ognissanti. Refektorium. Tabernakel

Von Agostino d'Antonio di Duccio, um 1468



Phot. Brogi

Lucca. — Dom. Altar des heiligen Regulus
Von Matteo Civitali, 1484



Phot. Alinari

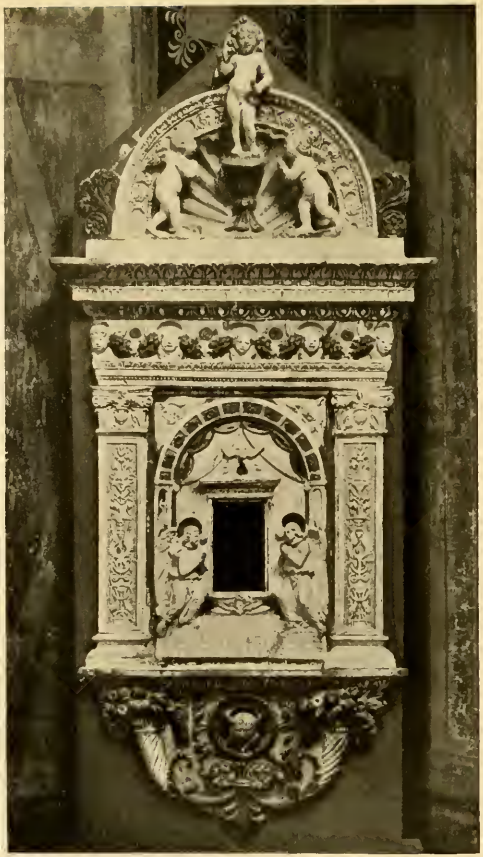
Venedig. — S. Maria dei Miracoli. Altar
Von Pietro, Antonio und Tullio Lombardi, um 1489

Cortona. — Dom. Tabernakel
15. Jahrhundert

Phot. Brogi

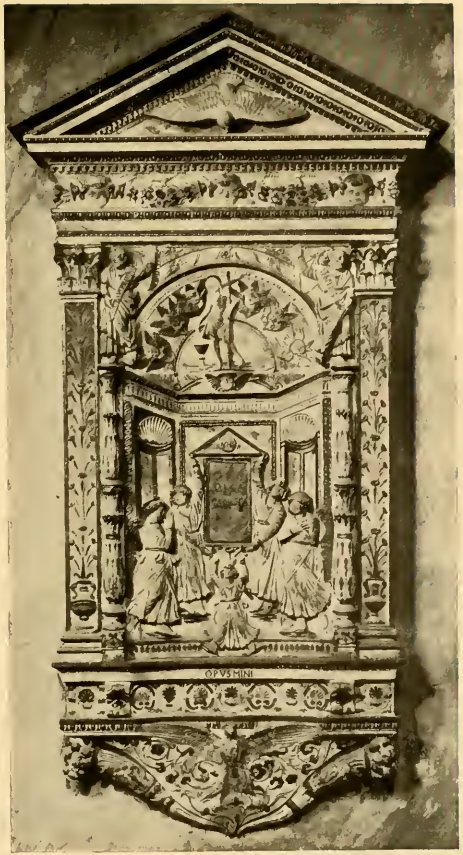
Peretola. — S. Maria. Tabernakel
Von Luca della Robbia, 1442

Phot. Brogi



Phot. Brogi

Rom. — Vatikan. Appartamento Borgia.
Saal der freien Künste. Tabernakel
Aus der Robbiaschule, 1515



Phot. Brogi

Rom. — S. Maria in Trastevere. Tabernakel
Von Mino da Fiesole, 1471

Lucca. — Dom. Tempietto del Volto Santo
Von Matteo Civitali, 1484

Phot. Brogi

Phot. Alinari

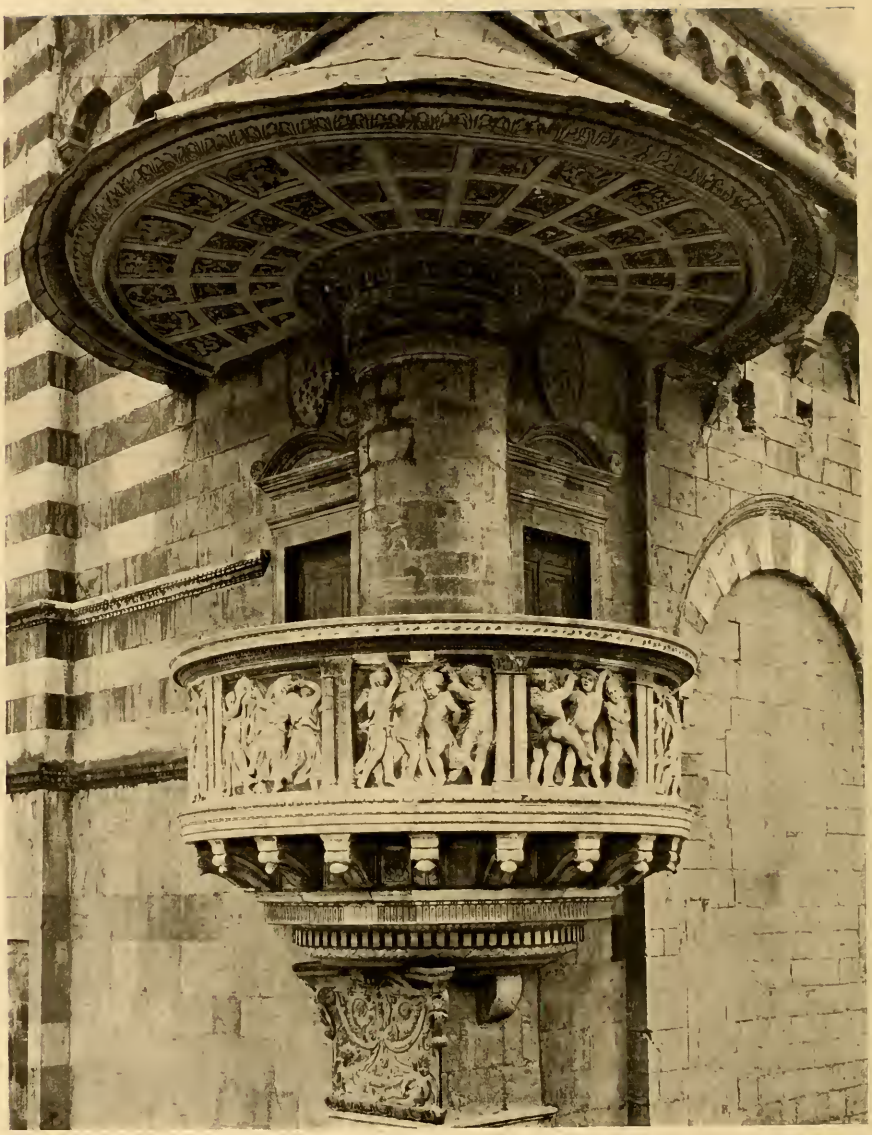
Volterra. — Baptisterium. Tabernakel

Von Mino da Fiesole, 1471

Phot. Brogi

Siena. — S. Domenico. Tabernakel

Von Benedetto da Maiano, vor 1475



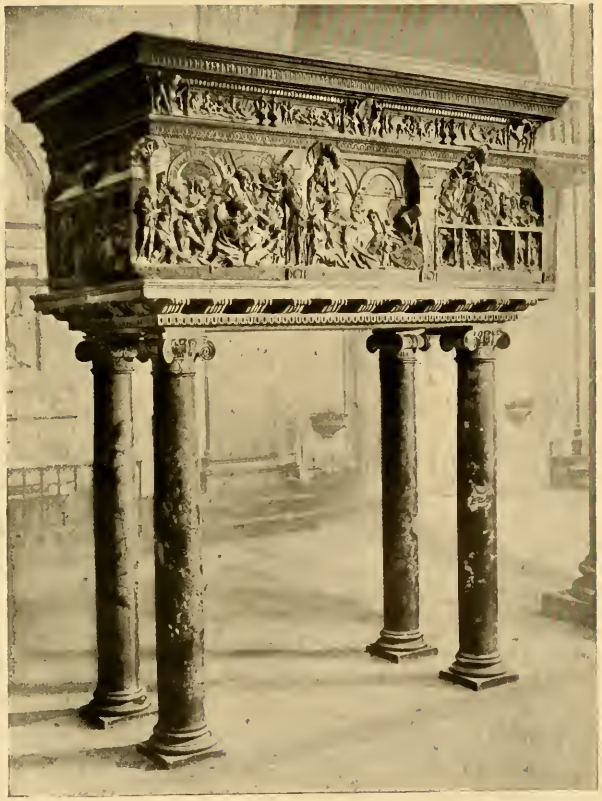
Phot. Alinari

Prato. — Dom. Außenkanzel

Von Donatello unter Mithilfe des Michelozzi, 1428—1438

Colle di Val d'Elsa. — S. Agostino. Kanzel
15. Jahrhundert

Phot. Brogi



Florenz. — S. Lorenzo. Kanzel
Von Donatello, um 1460

Phot. Brogi

Phot. Alinari

Venedig. — S. Maria dei Miracoli. Kanzel
Von Pietro, Antonio und Tullio Lombardi, um 1489

Phot. Brogi

Lucca. — Dom. Kanzel
Von Matteo Civitali, 1498

Phot. Brogi

Fiesole. — Badia. Refektorium. Kanzel
Von Piero di Cecco, 1460

Phot. Brogi

Florenz. — S. Croce. Kanzel
Von Benedetto da Maiano, um 1474

Florenz. — Museo dell' Opera. Sängerempore
Von Donatello, 1433—1439

Phot. Brogi

Florenz. — Museo dell' Opera. Sängerempore
Von Luca della Robbia, 1431—1437

Phot. Brogi

Phot. Brogi

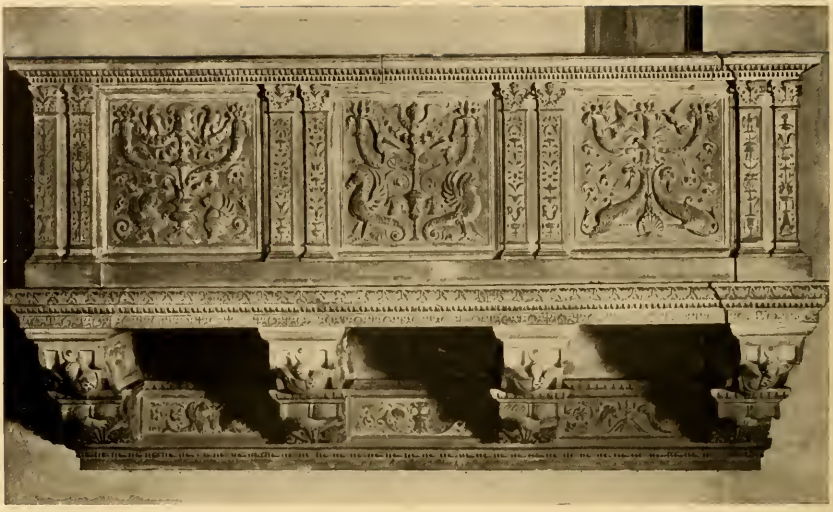
Florenz. — S. Maria Novella. Kanzel

Nach Entwurf des Filippo Brunelleschi von 1443, ausgeführt durch Andrea di Lazzaro Cavalcanti, 1448

Phot. Brogi

Prato. — Dom. Kanzel

Von Mino da Fiesole und Antonio Rossellino, 1473



Phot. Brogi

Impruneta. — Kirche. Sängerempore
15. Jahrhundert

Phot. Emilia

Modena. — Dom. Empore
15. Jahrhundert

Phot. Moscioni

Narni. — Dom. Kanzel
Anfang des 15. Jahrhunderts

Phot. Alinari

Aquileia. — Dom. Chorambo
Von Bernardo da Bissone, 1498

Phot. Brogi

Siena. — Dom. Taufbecken
Schule des Antonio Federighi dei Tolomei, nach 1482

Phot. Ricci

Ravenna. — Sockel einer Säule auf der Piazza
Aus der Werkstatt des Pietro Lombardi, 1483

Phot. Alinari

Florenz. — Dom. Sagrestia Vecchia. Brunnen
Von Andrea di Lazzaro Cavalcanti, 1440

Phot. Brogi

Florenz. — S. Lorenzo. Sagrestia Vecchia. Brunnen
Von Andrea del Verrocchio, nach 1466

Phot. Eitel

Pesaro. — Villa Imperiale. Brunnen
Um 1469

Phot. Brogi

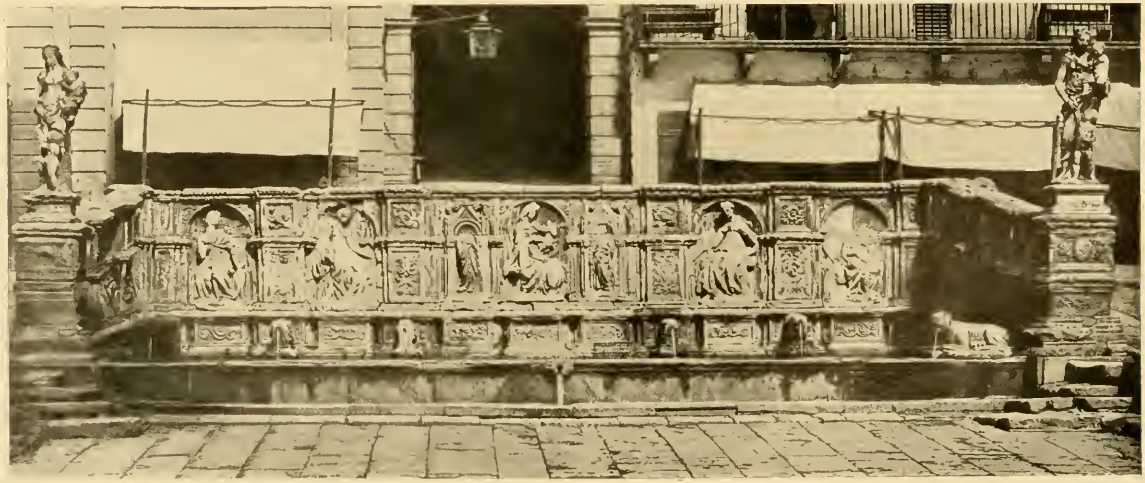
Vincigliata. — Castello. Brunnen
15. Jahrhundert

Phot. Alinari

Pienza. — Brunnen auf der Piazza
Von Bernardo Rossellino, 1462

Bologna. — S. Petronio. Adam und Eva, Vertreibung aus dem Paradiese, Abrahams Opfer von der Umrahmung des Hauptportals
Von Jacopo della Quercia, um 1425

Phot. Emilia



Siena. — Fonte Gaia
Von Jacopo della Quercia, 1409—1419

Phot. Alinari

Phot. Brogi

Florenz. — Palazzo Vecchio. Brunnen

Von Pietro Tacca, um 1565. Putto mit Fisch von Andrea del Verrocchio aus der Villa Medici in Careggi

Phot. Emilia

Bologna. — Palazzo Sanuti (Bevilacqua). Brunnen

Nach 1484

Phot. Brogi

Pisa. — Dom. Weihwasserbecken
Von Girolamo Rossimino, †1518

Phot. Brogi

Florenz. — Palazzo Pitti. Brunnen
Aus der Villa in Castello. Dem Francesco di Simone Ferrucci zugeschrieben. Ganymed von Tribolo

Siena. — Dom. Weihwasserbecken
Von Antonio Federighi dei Tolomei, 1462—1462

Phot. Brogi

Lucca. — Dom. Weihwasserbecken
Von Matteo Civitali

Phot. Brogi

Phot. Ferrario

Pavia. — Certosa. Brunnen aus einer der nördlichen Seitenkapellen

Von Cristoforo und Antonio Mantegazza

Phot. Alinari

Pavia. — Certosa Brunnen in der Stanza del Lavabo

Von Alberto Maffiolo, 1489—1490. Passionsrelief wohl von Amadeo, die Fusswaschung aus der Werkstatt der Mantegazza

Phot. Brogi

Florenz. — S. Maria Novella. Sakristeibrunnen
Von Giovanni della Robbia, 1497

Phot. Brogi

Prato. — S. Niccolò da Tolentino. Sakristeibrunnen
Von Giovanni della Robbia, 1520

Phot. Alinari

Urbino. — Palazzo Ducale. Sala della Iole. Kamin
Von Domenico Rosselli, nach 1476

Phot. Alinari

Urbino. — Palazzo Ducale. Sala degli Angeli. Kamin
Von Domenico Rosselli, nach 1476

Phot. Alinari

Urbino. — Palazzo Ducale. Sala del Trono. Kamin
Von Domenico Rosselli, nach 1476

Phot. Alinari

Pienza. — Palazzo Piccolomini. Kamin
Von Bernardo Rossellino, 1463

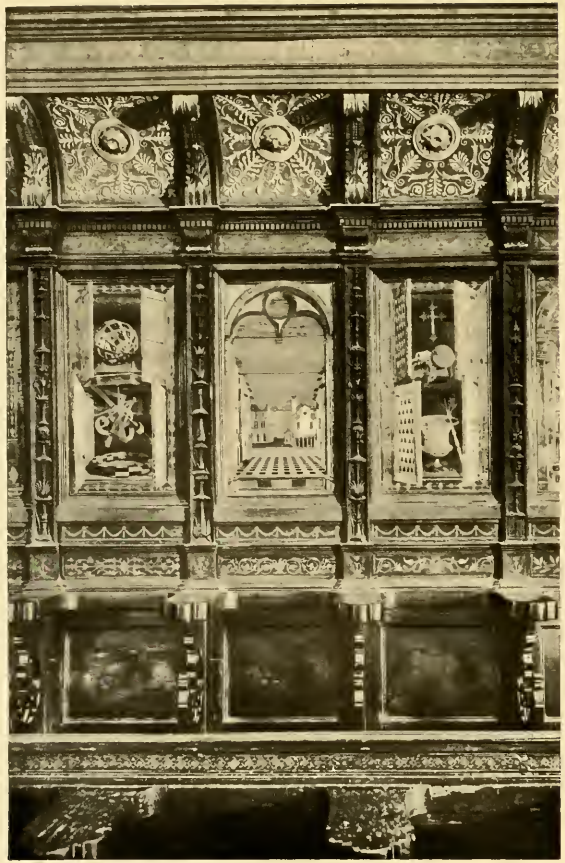
Phot. Noack

Genua. — S. Lorenzo. Chorgestühl, 1514 begonnen

Von Anselmo dei Fornari, Elia dei Rocchi und Schülern. Die Intarsien erst 1540—1546 von Francesco und Fra Damiano dei Zambelli vollendet

Phot. Alinari

Parma. — S. Giovanni Evangelista. Chorgestühl
Von Marcantonio Zucchi und Testa, 1512—1538



Phot. Brogi

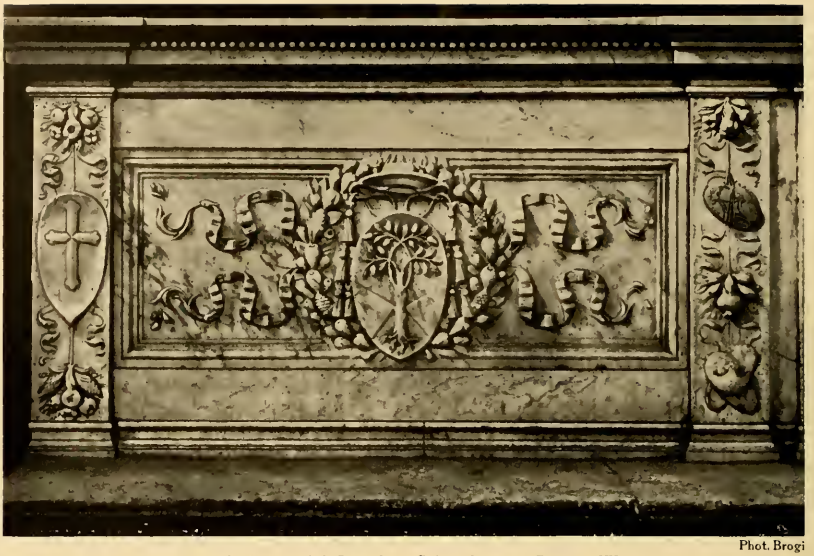
Monte Oliveto Maggiore. Chorgestühl

Von Giovanni da Verona, 1503—1505, vollendet von Fra Raffaele da Brescia.

Phot. Alinari

Perugia. — Dom. Chorgestühl

Von Giuliano da Maiano und Domenico del Tasso, 1486—1491



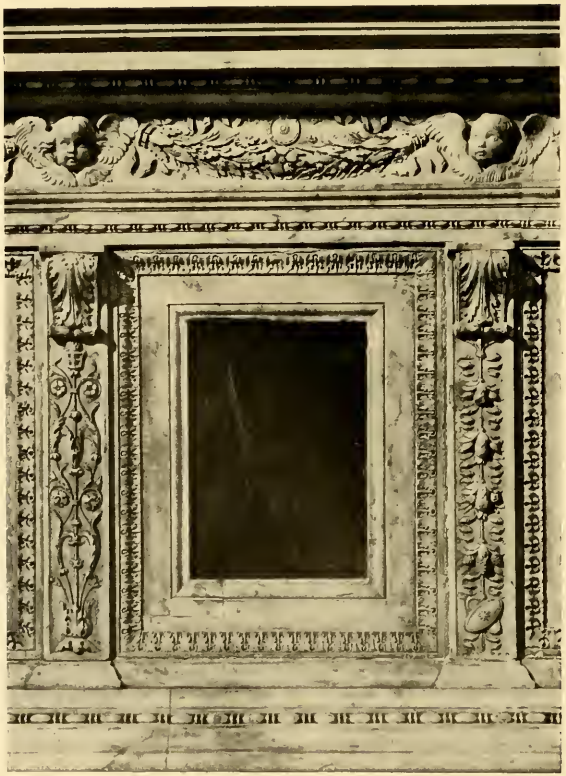
Phot. Brogi

Rom. — S. Maria del Popolo. Schranke mit Rovere-Wappen

Phot. Brogi

Florenz. — S. Lorenzo. Sagrestia Vecchia. Chorschranke

Nach Entwurf des Donatello von Andrea di Lazzaro Cavalcanti, vielleicht auch Pagno di Lapo.



Phot. Alinari

Lucca. — Dom. Chorschranke
Von Matteo Civitali, 1478

Phot. Alinari

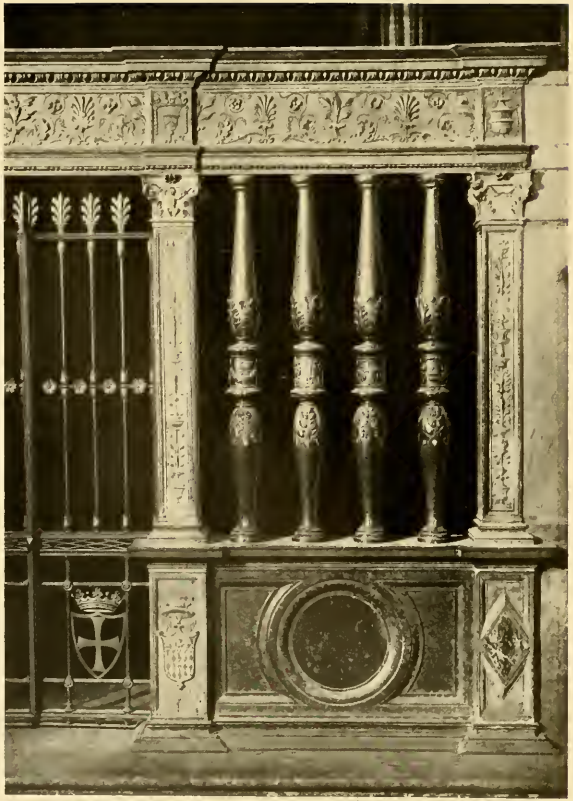
Urbino. — Palazzo Ducale. Wappen der Montefeltre

Phot. Emilia

Rimini. — S. Francesco. Kapellenschranke
Von Agostino d'Antonio di Duccio. Etwa 1450 bis nach 1460

Phot. Emilia

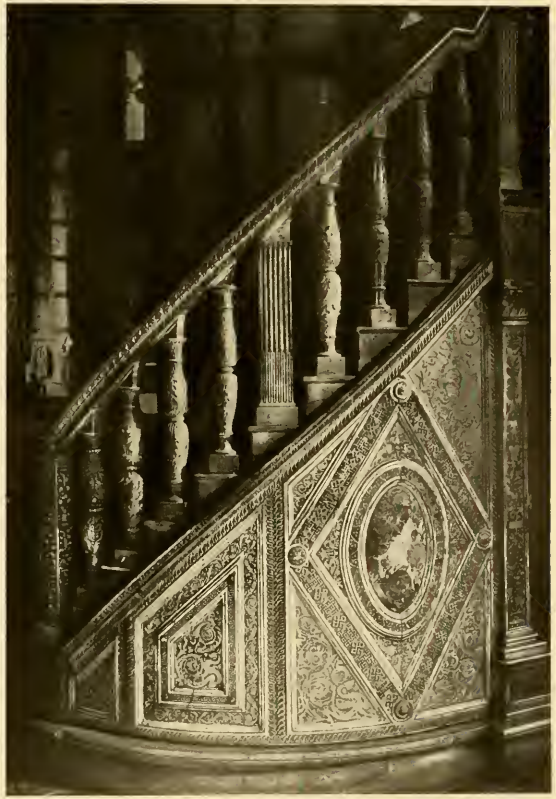
Rimini. — S. Francesco. Kapellenschranke
Von Agostino d'Antonio di Duccio. Etwa 1450 bis nach 1460



Phot. Alinari

Parma. — Dom. Kapellenschranke

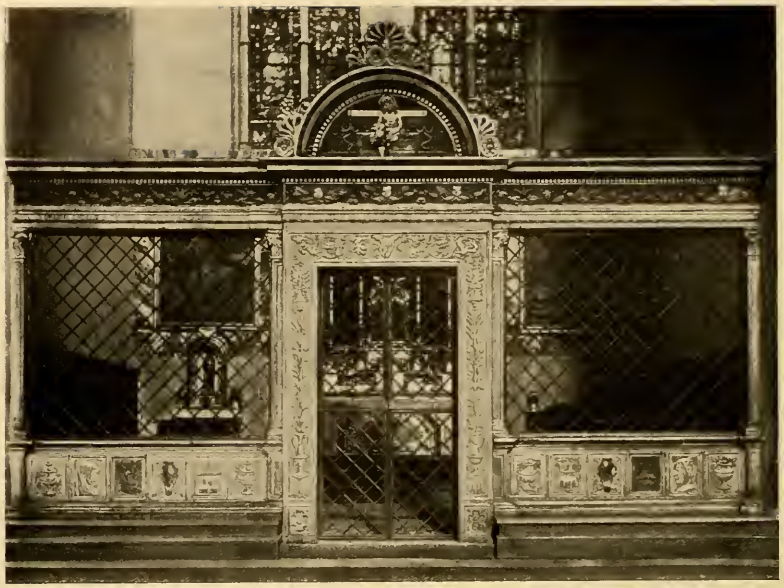
Um 1500



Phot. Emilia

Siena. — Dom. Kanzeltreppe

Nach Entwurf von Bartolommeo Neroni, ausgeführt von Bernardino di Giacomo, 1543



Phot. Emilia

Bologna. — S. Petronio. Kapelle des Collegio dei Notai. Marmorschranke, 1483

Phot. Anderson

Rom. — Vatikan. Sixtinische Kapelle. Schranke der Epistelseite

Von Mino da Fiesole, um 1481. (Die Schranke der Evangelienseite von Giovanni Dalmata)

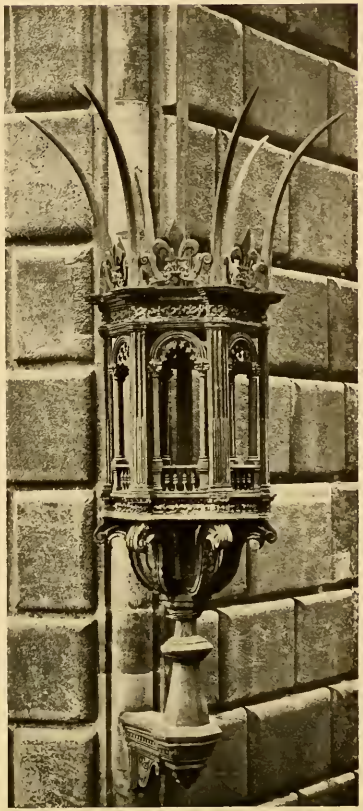
Phot. Bassani

Bobbio. — Kloster. Gitter
15. Jahrhundert

Phot. Brogi

Florenz. — Palazzo Strozzi. Standartenhalter

Nach Entwurf des Simone del Pollaiuolo, gen. Cronaca, ausgeführt von Niccolò Grosso, gen. Caparra



Phot. Brogi

Florenz. — Palazzo Guadagni. Laterne

Vielleicht von Niccolò Grosso, gen. Caparra

Phot. Brogi

Siena. — Palazzo del Magnifico Standartenhalter

Von Giacomo di Bartolommeo di Marco Cozzarelli

Phot. Brogi

Monte Oliveto Maggiore. — Leuchter

Von Giovanni da Verona, um 1500

Phot. Brogi

Pistoia. — Dom. Leuchter

15. Jahrhundert

Phot. Brogi

Florenz. — Museo Nazionale. Leuchter

Ende des 15. Jahrhunderts

Venedig. — Standartenträger auf dem Markusplatz
Von Alessandro Leopardi, 1500—1505

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Abkürzungen häufig genannter Schriftwerke:

Burckhardt, Renaissance = Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien[3], 1891. — Cicerone = Burckhardt, Der Cicerone[10], 1909—1910. — Folnesics = Folnesics, Brunelleschi, 1915. — Frankl = Frankl, Die Renaissancearchitektur in Italien, I, 1912. — Limburger = Limburger, Die Gebäude von Florenz, 1910. — Meyer = Meyer, Oberitalienische Frührenaissance, I 1897, II 1900. — Patzak = Patzak, Die Renaissance- und Barockvilla in Italien, I 1912, II 1913, III 1908. — Toskanawerk = v. Stegmann und v. Geymüller, Die Architektur der Renaissance in Toskana, 1895—1909. — Willich = Willich, Die Baukunst der Renaissance in Italien, 1914 ff.

Seite

ABBIATEGRASSO

S. Maria, Fassade. 1497 von Donato Bramante begonnen. Obergeschoss 1500—1505 nach seinen Plänen vollendet 28

Vor dem mittleren Teile der dreigeschossigen Fassade riesige zweigeschossige korinthische Säulenordnung, einen Bogen mit tiefem Tonnengewölbe tragend. Aus diesem Motiv entwickelt Bramante später seine gewaltige Nische im Giardino della Pigna des Vatikans.

AQUILEIA

Dom. Chorambo. Von Bernardo da Bissone. 1498 261

AREZZO

Dom. Verkündigung. Dem Bernardo Rossellino zugeschrieben 247

S. Maria Annunziata. Inneres 42

— —. Fenster 195

1493 bis etwa 1555. Von Antonio da Sangallo d. Ä. und Bartolommeo della Gatta.

Dreischiffige kreuzförmige Pfeilerbasilika mit Vorhalle. Vierung von Kuppel, Vorhallenvierung von Kugelkappe bedeckt. Die Seitenschiffe bilden je drei selbständige Joche, gleichfalls von Kugelkappen bedeckt. Im Mittelschiff ruht eine Tonne auf von Fenstern durchbrochenen, aber sonst ungegliederten Sargwänden, eine wegen des starken Seitenschubes der Tonne seltene Bildung (vgl. Saint-Étienne in Nevers, Baum, Romanische Baukunst in Frankreich, 1910, S. 154). Die starken Scheidbogenpfeiler haben Pilastervorlagen. Grundriss bei Burckhardt, Renaissance, Fig. 133.

S. Maria delle Grazie. Vorhalle. Ende des 15. Jahrhunderts. Von Benedetto da Maiano? 93

Die siebenachsige Halle ist wesentlich breiter als die Kirchenfassade; rechts und links von der Fassade schliessen noch zwei Bogen an; auch die Schmalseiten werden hier durch zwei Bogen gebildet, so dass die Halle hier das Doppelte der üblichen Breite erhält. Die malerische Wirkung wird noch durch die Einzelformen verstärkt; auf stämmigen korinthischen Säulen überhohe Gebälkstücke und flache Archivolten; darüber ein Kranzgesims mit ohne Kragsteine weit vorspringendem steinernem Dachrand. Man hielte diesen Bau schwerlich für florentinische Arbeit, wenn nicht Vasari, der es wissen musste, ausdrücklich den Benedetto da Maiano als Baumeister erwähnte.

ASCOLI PICENO

Casa Buonaparte. Portal. 15. Jahrhundert 175

ASSISI

S. Bernardino. Portal. Von Franceschino Zampa und Girolamo di Bartolommeo. 15. Jahrhundert . . . 173

BERGAMO

Casa Colleoni, Erdgeschosssaal. Vor 1466 (in diesem Jahre vermacht Bartolommeo Colleoni sein Haus der Stadt als Waisenhaus). Wandbilder von Paxino da Nova . 135

Die Dekoration wirkt, trotz der Ähnlichkeit mit jener der Camera degli Sposi in Mantua, geschlossener, weil perspektivische Spielereien vermieden sind.

Palazzo Bassi, Hof. Angeblich von Alessio Agliardi, um 1500 126

Zweigeschossiger Säulenhof; im Obergeschoss die doppelte Anzahl Bogenstellungen wie unten. (Vgl. den Palazzo Costabili in Ferrara, Abb. S. 125.)

S. Maria Maggiore, Cappella Colleoni, Fassade. Von Giovanni Antonio Amadeo. 1470—75. 1774 verändert 38

Die Fassade der einschiffigen Kapelle ist ein Hauptbeispiel spielerischer Inkrustierung mit dreifarbigem Marmor. Der bildnerische Schmuck am Sockel und an den Fensterpilastern zierlich, Rose und Säulengalerie in Anlehnung an mittelalterliche lombardische Vorbilder.

BOBBIO

Kloster, Gitter. 15. Jahrhundert 281

BOLOGNA

Casa Bovi, Strassenhalle des Erdgeschosses. Ende des 15. Jahrhunderts 97

Casa Folinetti, Kapitelle mit Bogenansatz. 15. Jahrhundert 217

Casa Ghiberti, Kapitell. 15. Jahrhundert 214

Casa Gualandi, Kapitell. 15. Jahrhundert 214

Corpus Domini, Portal. Kirche von Niccolò Marchionne da Firenze und Francesco Fossi da Dozza. 1478—1481. Portal dem Niccolò Sperandio zugewiesen 174

Die reiche Einfassung ist eines der schönsten Beispiele der Tonbildnerkunst Bolognas.

Museo Civico, Tonfries. 15. Jahrhundert 194

Palazzo Bolognini, Fassade. Um 1450. Die Kapitelle der Halle 1453 von Pagno di Lapo Portigiani und Antonio di Simone aus Florenz 86

Zweigeschossiger Backsteinbau. Die Strassenlaube des Erdgeschosses öffnet sich in Rundbogen auf Säulen. Die den Bogenachsen des Erdgeschosses entsprechenden Fenster des Obergeschosses sind spitzbogig, zeigen aber in den Einzelheiten Renaissanceornamentik (vgl. Mailand, Ospedale Maggiore).

Palazzo Fava, Fassade 87

— —, Hof 127

— —, Hof, Konsolen des Verbindungsganges 221

1483 von Gilio Montanari.

Zweigeschossiger Backsteinbau. Strassenlaube mit Bogen auf Pfeilern. Obergeschoss mit rundbogigen Doppelfenstern, die, der unteren Bogenweite entsprechend, grosse Mauerflächen zwischen sich lassen. Im Friese des Kranzgebälkes kleine Mezzaninfenster. Säulenhof mit zwei Geschossen von ähnlicher Bildung wie im Palazzo Sanuti; an einer Seite Verbindungsgang auf mächtigen, reich verzierten Konsolen.

Palazzo Felicini, Fassade 87

— —, Fenster 189

1497—1518 errichtet.

Zweigeschossiger Backsteinbau, das Vorbild des Palazzo Fava verbessernd. Erdgeschosslaube mit Archivolten auf Säulen. Über Gesims, Fries und durchlaufender Sohlbank reich geschmückte rundbogige Doppelfenster; Einfassung aus gebranntem Ton. Im breiten Friese des Kranzgesimses kleine Rundfenster.

Palazzo Guastavillani, Kapitell des Hofes. Um 1500 212

Palazzo del Podestà. 1492—1494 wahrscheinlich von Giovanni di Pietro da Brensa und Francesco Fossi da Dozza. Im 16. Jahrhundert umgebaut 101

Ein spielerisches und unerfreuliches Bauwerk. Die Ecken zierlich rustiziert. Im Untergeschosse tragen diamantierte Rustikapfeiler (man vergleiche mit ihnen die Pfeiler am Palazzo di Prefettizio in Pesaro, Abb. S. 86) Archivolten, den Pfeilern im 16. Jahrhundert vorgelegte derbe Halbsäulen ein Gebälk, das von den Fensterbalustraden des Obergeschosses durchbrochen wird. Zwischen den Fenstern, deren Rundbogen auf diamantierten Pfeilern sitzen, reich geschmückte Pilaster, die ein Gesims tragen, über dem ein breiter Fries mit Mezzaninlukarnen zu dem vorspringenden Dache überleitet.

Seite

Palazzo Sanuti (Bevilacqua), Fassade 77
— —, Hof 122
— —, Feoster der Fassade 189
— —, Brunnen im Hofe 266
Fassade 1481, Hof nach 1484 begonnen. Baumeister Marsilio Infrangipani und Tommaso Filippi. Portal von Francesco di Simone Ferrucci.
Zweigeschossiger Bau; vom Untergeschoss ist ein Sockel mit glatten Quadern abgetrennt; die übrige Fassade von spielerisch diamantierten Quadern bedeckt. Hauptportal reich geschmückt. Das Hauptgeschoss hat Doppelfenster. Der Hof von Säulenhallen umgeben. Einem Bogen des Erdgeschosses entsprechen zwei im Obergeschoss.
S. Giacomo Maggiore, Kapitell und Kämpfer der Vorhalle. 1477—1481 217
S. Maria di Galliera, Fassade. Von Donato da Cernobbio. 1510—1518 33
Backsteinbau mit reich, doch willkürlich geschmückter Fassade, die aus hohem Sockelgeschoss, niedrigem Hauptgeschoss und Attika besteht, von Eckpfeilern mit lombardischen Figurennischen eingerahmt und durch Pilaster gegliedert wird.
S. Petronio, Adam und Eva, Vertreibung aus dem Paradies, Abrahams Opfer, von der Umrahmung des Hauptportales. Von Iacopo della Quercia. Um 1425 . . 265
— —, Kapelle des Collegio dei Notai, Marmorschranke, 1483 280
S. Spirito, Fassade (hergestellt). Ende des 15. Jahrhunderts 35
Die kleine Fassade ist voll Willkürlichkeiten; die Pilaster des zu massigen Zwischengeschosses nehmen keine Rücksicht auf jene des Unterbaues; der Giebel ist zu schwer. Das Ganze dank dem schönen Ornament aus gebranntem Ton dennoch von heiterer Wirkung.

BOLSENA
S. Cristina, Fassade. Um 1500 25
Die Fassade zeigt zwischen Ober- und Untergeschoss ein attikaartiges Zwischenglied, wie es, noch weniger glücklich, auch in S. Agostino in Rom verwendet ist. Die vertikale Gliederung erfolgt durch Pilasterdoppelstellungen, ähnlich, doch minder zurückhaltend, wie an der Fassade des Turiner Domes.

BRACCIANO
Castello Orsini, Pfeilerhalle des Hofes. 1460 errichtet. Die Achteckpfeiler noch gotisierend 97

BRESCIA
Verbindungsbau zwischen Palazzo delle Prigioni und Monte di Pietà. Monte di Pietà 1484. An einer der Gewölbekonsolen des Verbindungsbaues „15..". Palazzo delle Prigioni als genaue Nachahmung des Monte di Pietà 1597 von Piero Maria Bagnadore errichtet . . . 104
„Während an den beiden einfassenden zweigeschossigen Bauten die Mauerfläche den Gesamteindruck bestimmt, herrscht an dem Verbindungsbau die Maueröffnung: unten eine breite zweischiffige gewölbte Halle mit fünf stämmigen Mittelsäulen, oben, in der Front, über wappengeschmückter Brüstung mit Mittelbalkon sieben luftige Rundbogenarkaden, und im Hauptfries quadratische ornamentierte Platten, von hellen Nischen unterbrochen, die ehemals Statuetten enthielten" (Meyer II S. 244).
Palazzo Communale, Fassade. Entwurf 1489 von Tommaso Formentone. Von ihm und Filippo Grassi das Erdgeschoss 1492—1508. Obergeschoss 1549—1560 nach Plänen des Iacopo Sansovino von Lodovico Baretta. Saalfenster nach Plänen des Palladio. Dachaufsatz 1775 von Luigi Vanvitelli 101
Das Erdgeschoss, das zur Hälfte eine offene Halle bildet, entlehnt seine Frontbildung dem Vorbild römischer Amphitheater (vgl. den Hof des Palazzo di Venezia in Rom, Abb. S. 119): Bogen auf Pfeilern; vor ihnen bezw. halb in sie hineingestellt, Wandsäulen, die das verkröpfte Gebälk tragen. In den Bogenzwickeln runde Nischen mit Büsten römischer Kaiser. Im Obergeschoss, in den Bogenachsen, je ein hohes Fenster mit geradem Sturz, der von Pilastern getragen wird; die Mauerflächen durch ornamentierte Pilaster gegliedert, die das Kranzgebälk tragen.

Seite

S. Maria dei Miracoli, Fassade. Von Giovanni da Verona, 1488—1508. Vollendet erst im 17. Jahrhundert. Vorbau 1500 von Gaspare Pedoni und Stefano Lamberti 33
Der gewagten Gesamtanlage (griechischem Kreuz mit Kuppeln auf den vier Kreuzarmen) entspricht die unruhige Schauseite: zwei Geschosse, durch Pilaster gegliedert, angefüllt mit Rahmenwerk und Nischen, abgeschlossen durch venezianische freie Bogen, davor eine von vier Säulen getragene Eingangshalle von heiterster Pracht.

CANDELA
Casa Vitaliani, Saaldecke. 15. Jahrhundert 150

CAREGGI
Villa Medici, Strassenseite XX
— —, Gartenfront mit Loggia 105
14. Jahrhundert. Um 1435—1440 von Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi umgebaut.
Trapezoider mittelalterlicher Bau, noch durchaus wehrhaft, mit zinnenbewehrtem Laufgang auf Kragsteinen, einen kleinen, von Michelozzi umgebauten Binnenhof umschliessend. Gegen den Garten hin zwei von Michelozzi angefügte luftige Säulenhallen.

CASTELLO DI SESTO
Villa di Petraia. Errichtet im 14. und 15. Jahrhundert, 1575 von Bernardo Buontalenti umgebaut 106
Wehrhafter Bau mit Turm, im Kerne durchaus mittelalterlich. Im Inneren Hofanlage.

CASTIGLIONE D'OLONA
Chiesa di Villa. Um 1430—1440 11
Kubischer Unterbau mit Kuppel. Das Äussere durch sehr schlanke Pilaster gegliedert.
Palazzo Castiglioni, Portal. 15. Jahrhundert 181
Lombardische Frührenaissance unter Einwirkung des Filarete. Im Ornament der Pfeiler und in dem schweren Rankenwerk, das dem Rundbogen aufliegt, noch gotische Elemente. Im Bogen Bildnisse der Kaiser Traian und Vespasian, sich wiederholend, sowie Sinnbilder der Castiglione. Verwandt das Portal der Casa Vimercati in Mailand.

CESENA
Biblioteca Malatestiana, Inneres 143
— —, Portal 167
1452 von Matteo Nuzio.
Dreischiffige Halle auf korinthischen Säulen, von Tonnengewölben bedeckt, aus denen die Scheid- und Schildbogen Stichkappen schneiden. Das Licht fällt durch Fenster in den beiden Längswänden ein. Die Ornamentik der Türumrahmungen streng und edel.
Dom. Corpus-Domini-Altar. Von Pietro Lombardi. Um 1481 244

CHALAIS
Kirche. 12. Jahrhundert X
Die Fassade greift auf das Motiv des antiken dreibogigen Triumphbogens zurück. Breiter Mittelbogen, durch Säulenstellungen von schmaleren seitlichen Blendbogen getrennt. Als oberer Abschluss flacher Giebel.

CITTÀ DI CASTELLO
Dom, Kapitell. 1482—1518 von Elia di Bartolommeo Lombardo 220

COLLE DI VAL D'ELSA
S. Agostino, Kanzel. Anfang des 15. Jahrhunderts . . 255

COLLESCIPOLI
S. Niccolò, Eingang zum Turm. 15. Jahrhundert . . 173

COMO
Dom, Südportal. Von Tommaso und Iacopo Rodari. 1491—1509 177
Portal mit geradem Sturz und Bogenfeld (Flucht nach Ägypten, von den Tugenden umrahmt), seitlich von Figurennischen eingefasst, nach dem Typus des Portales von S. Bernardino in Perugia (Abb. S. 34).

CORI
S. Oliva. Kreuzgang. 15. Jahrhundert 124
Zweigeschossige Anlage. Auf je eine Bogenstellung im Erdgeschoss kommen zwei im Obergeschosse. Die Bogen

Seite

ruhen auf Säulen; die Ecken zeigen Pfeiler mit vorgelegten Säulen.

CORTONA

Dom, Tabernakel. 15. Jahrhundert 250

CREMA

S. Maria della Croce. Von Giovanni di Domenico Battagio 1490 begonnen. Obere Galerie und Dach 1493—1500 von Giovanni Antonio Montanaro . 16
Zylindrischer, aussen durch vier Galerien gegliederter Bau mit vier kapellenartigen Vorbauten in der Art des Tempels auf Peruginos Sposalizio in Caen.

CREMONA

Casa Soldi, Kapitelle. 15. Jahrhundert 216

Palazzo Fodri, Hof. Ende des 15. Jahrhunderts. In der Art des Amadeo, doch mit bolognesischem Einschlag . 122
Der Hof zeigt im Untergeschosse auf der Ost- und Westseite Hausteinsäulen, nördlich und südlich dagegen eng gestellte Pfeiler. Auf der Süd- und Westseite im Obergeschosse niedrige Säulenhalle, deren Brüstung durch Tonfriese mit Bacchantenszenen geschmückt ist.

Palazzo Raimondi, Fassade. 1496—1499 von Eliseo Raimondi unter Mitarbeit des Architekten Bernardino da Lera. Bildhauerarbeit der Fassade und des Hofes von Giovanni Gaspare Pedoni 76
Zweigeschossige Fassade, durch enggestellte Doppelpilaster mit Kompositkapitellen gegliedert. Fensterrahmen mit gerader Verdachung. Mauerflächen mit flachen Diamantquadern bedeckt. Als Hauptgesims mächtige Hohlkehle.

S. Luca, Oratorio del Cristo risorto. 1503, wahrscheinlich von Alessio Taramelli 17
Achteckiger Backsteinbau, aussen drei-, innen zweigeschossig, mit Kuppel.

EMPOLI

S. Andrea, Fassade. 1093 X
Obergeschoss ursprünglich basilikal, später verändert. Im Untergeschoss fünf Bogen auf Säulen, darüber breites Gebälk, das Ganze durch Inkrustation in Marmor und Verde antico gegliedert.

ERETRIA

Später Sammlung **Sabouroff.** Weiblicher Kopf von einem Grabmal, um 370 v. Chr. XII

FAENZA

Dom, Inneres. Von Giuliano da Maiano, 1474—1486 47
Der Bau wiederholt im Wesentlichen die Verhältnisse von S. Lorenzo in Florenz. Das mittelalterliche gebundene System ist hier noch streng durchgeführt, indem nunmehr die quadratischen, nicht mehr flach gedeckten, sondern von Kugelkappen bedeckten vier Mittelschiffjoche auf Pfeilern ruhen, zwischen denen Säulen als Stützen für die doppelt so zahlreichen Wölbungen der Seitenschiffe stehen. Die Seitenschiffe begleiten tiefe Kapellen. Die Lichtführung ist ähnlich wie in S. Lorenzo; das Kuppellicht hat noch nicht die Bedeutung wie in S. Spirito in Florenz.

FERRARA

Casa Novelli, Portal. 15. Jahrhundert 180

Castello Estense. Seit 1385 von Bartolino da Novara erbaut. 1570 durch Alberto Schiatti hergestellt . XVIII

Certosa di S. Cristoforo, Chor und Querhaus von Südosten, sowie Kreuzgang. 1498—1553 24
Kirche einschiffig mit Kuppelgewölben, geradlinigen Kapellenreihen, Vierungskuppel und Querhaus. Aussen einfassende Gliederungen und Rundbogenfriese von Backstein, desgleichen die Säulenhallen der Kreuzgänge.

Corpus Domini, Saaldecke und Fries. Gegen 1520 . 150
Während die Decke mit flachen Rautenkassetten noch rein frührenaissancemässig wirkt, zeigt sich in dem breiten Grotteskenfriese schon die Dekorationsart der beginnenden Hochrenaissance.

Palazzo Costabili, Hof. Von Biagio Rossetti. 1502 . 125
Der für Lodovico il Moro grossartig begonnene Palast blieb unvollendet. Der Hof zeigt im Untergeschoss eine grosse Bogenstellung auf Säulen, der, über einer hohen Brüstungswand, eine Doppelstellung entspricht (wie am Palazzo Sanuti in Bologna, Abb. S. 122). Darüber Gebälk, Mezzanin und Kranzgesims.

Seite

Palazzo dei Diamanti, Fassade 76

— — —, Kapitell 212
1492—1493 von Biagio Rossetti. Eckpilaster vielleicht von Ercole Grandi. Kranzgesims erst 1567 vollendet. Die Fassade folgt dem Typus des Palazzo Sanuti in Bologna. Doch sind die Verhältnisse der Fenster zu den Wänden besser. Die rechteckigen Fenster des Hauptgeschosses von edler Bildung, in starkem Gegensatze zu den allzu reich geschmückten Eckpilastern, deren tragende Funktion kaum noch fühlbar wird.

Palazzo Roverella, Fassade 79

— —, Fenster des Erdgeschosses 194
1508. Erker 18. Jahrhundert.
Zweigeschossige Fassade. Die beiden Gebälke, deren Friese durch kräftige Arabesken belebt sind, werden von abwechselnd reich ornamentierten und schmucklosen Pilastern getragen. Die Fenster, unten rechteckig, im Hauptgeschosse rundbogig mit Giebeln, sind, symmetrisch zur Mittelachse, in freiem Rhythmus gruppiert.

Palazzo Schifanoia, Portal. 1466—1469 von Pietro di Benvenuto 172
Das rundbogige Portal ist von Pilastern eingefasst, die ein Gebälk mit Aufsatz tragen, der das Wappen der Este zeigt.

— —, Bemalte Stuckdecke. Von Domenico di Paris, bemalt von Bongiovanni di Geminiano 1467 . . 154

S. Francesco, Fassade 24

— —, Seitenschiff mit Kapellen 51
Von Biagio Rossetti 1494—1516. Vollendet 1530. Dreischiffige kreuzförmige Basilika. Eine der wichtigsten Weiterbildungen des frühen Florentiner Typus (vgl. Abb. S. 39, 40, 41). Die durch ionische Säulen getrennten Schiffe sind nun sämtlich von Kugelkappen gedeckt. Damit fällt das Hauptreihungsmoment fort, das die Bauten des Brunelleschi mit dem altchristlichen Kirchentyp verband. Auch das Mittelschiff setzt sich nun aus selbständigen Raumkompartimenten zusammen, ähnlich wie in den romanischen Kirchen Aquitaniens, jedoch gesetzmässiger. Während in S. Lorenzo in Florenz das Licht fast ausschliesslich durch die grossen Mittelschiffenster einfällt, sind in Ferrara die einfassenden Kapellen die eigentlichen Lichtquellen. — Die Pilastergliederung der zweigeschossigen Fassade entspricht in ihrer Anordnung dem Querschnitt des Innern; den Übergang der Geschosse vermitteln Voluten.

FIESOLE

Badia. Kirche, Inneres. Nach Vasari hat Brunelleschi ein Modell für die Badia gefertigt. Baubeginn 1441, also noch zu Lebzeiten des Brunelleschi; doch sind Entwürfe von ihm, oder Rechnungen, die seinen Namen enthalten, nicht nachzuweisen. Die Hauptbauarbeit fällt in die Jahre 1456—1464 unter starker Einwirkung des Abtes Timoteo Maffei . 43
Einschiffige Kirche, kreuzförmig, mit plattem Chorschluss und Langhausseitenkapellen. Die Mittelschiff- und Kapellenhöhe ist je gleich der doppelten Breite. Kapellen und Vierung sind von Kugelkappen, Kreuzarme und Mittelschiff von Tonnen bedeckt. Die Lichtzuführung erfolgt hauptsächlich durch die Querarme. Die Verhältnisse im grossen wären wohl eines Brunelleschi würdig. Die Einzelformen aber sind zu spärlich und teilweise zu schlecht. Folnesics, S. 93 weist auf das umlaufende Gebälk hin, dem der Architrav fehlt, ferner auf die ungegliederten Wandflächen über den Kapellenöffnungen, die unvermittelt und zu klein in die Wände einschneiden, und auf die Sakristeitür im südlichen Querarm.

—, Refektorium, Kanzel. 1460 von Piero di Cecco, aus der Schule des Desiderio da Settignano 257

—, Säulenhalle, um 1460 von einem an Michelozzi geschulten Nachfolger des Brunelleschi 114

—, Hof, Kapitell. Die Kapitelle von Bruoso und Benedetto di Benedetto 218

Dom, Marmoraltar. Fries und Gesims. Von Mino da Fiesole 1464, bezeichnet OPVS MINI 198

Villa Medici, Gesamtansicht 107

— —, Eingangshalle 108
1458—1461 von Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi. In einem grossen, in Terrassen ansteigenden Garten, den

Seite

schon Poliziano 1478 dem Marsilio Ficino rühmt, die breit hingelagerte Villa. Sie war, wie eine Vedute des Giuseppe Zocchi „Villa della Luna dei Guadagni" (um 1744, vgl. Patzak, II, Abb. 104) erkennen lässt, ursprünglich dreigeschossig und hat um 1780 ihre heutige Gestalt erhalten: ein hohes Untergeschoss, das sich gegen den Garten in drei Pfeilerarkaden öffnet; darüber ein niedriges Hauptgeschoss. Hier ist die Wirkung eines mittelalterlichen Baues infolge der Veränderungen des 18. Jahrhunderts völlig verschwunden.

FLORENZ

Badia, Portal. Jugendwerk des Benedetto da Rovezzano, 1495. Bogenfüllung, Muttergottes mit Engeln, glasiertes Tonrelief von Benedetto Buglioni 165

Das Bogenfeld ruht auf einem stattlichen Gebälk, das von kannelierten Säulen mit Kompositkapitellen getragen wird.

—, Chiostro degli Aranci. Mitte des 15. Jahrhunderts. Vielleicht von Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi. Zweigeschossige Halle mit flachen Bogen auf ionischen Säulen. 112

—, Kirche, Denkmal des Grafen Hugo v. Andeburg. Von Mino da Fiesole, 1469—1481 236

——, Grabmal des Bernardo Giugni. Von Mino da Fiesole 1466 227

Beide Denkmäler nach dem Vorbilde der Denkmäler Bruni und Marzuppini in S. Croce, doch minder mit Ornament überladen als das letztere. Der Sockelaufbau des Andeburgdenkmals nach römischen Vorbildern.

Baptisterium, Nördliche Erztür. Von Lorenzo Ghiberti. 1403—1424 187

Die Nordtür folgt dem von Andrea Pisano in der Südtür aufgestellten Schema. 28 quadratische Felder; darin, von Vierpässen umrahmt, Darstellungen aus dem Leben Christi, der Evangelisten und Kirchenväter, alles klar und ausdrucksvoll.

—, Östliche Erztür (Porta del Paradiso) 187

—, — Rahmenfüllungen 210

Von Lorenzo Ghiberti. 1425—1452.

Zehn grosse Felder mit Darstellungen aus dem Alten Testament. „Ghiberti befreit das Relief von der bloss andeutenden, durch Weniges das Ganze repräsentierenden Darstellungsweise und übersieht dabei, dass diese Schranke in der Malerei eine freiwillige, im Relief eine notwendige gewesen war" (Cicerone I, S. 438).

—, Grabmal des Papstes Johann XXIII. 1425—1427. Entwurf des Ganzen und eherne Figur des Toten von Donatello, der Aufbau und die allegorischen Figuren unter dem Sarkophage von Michelozzi, die Muttergottes im Stile des Portigiani 225

Die Komposition des Grabmales hat die gotische Form noch nicht völlig überwunden (vgl. auch das gleichfalls von Michelozzi und Donatello gefertigte, eine noch altertümlichere Stilstufe zeigende Grabmal des Kardinals Rainaldo Brancacci in S. Angelo a Nilo zu Neapel, S. 226). Über dem Sockel drei Figuren in Nischen, darüber der Sarkophag mit dem aufgebahrten Toten, auf den die Muttergottes herabblickt, das Ganze unter einem Baldachine.

Museo Nazionale, Steinkonsole. Schule des Donatello . 215

— —, Leuchter. Ende des 15. Jahrhunderts 283

Museo dell'Opera, Sängerempore. Von Donatello 1433—1439 258

— — —, Sängerempore. Von Luca della Robbia. 1431—1437 258

Ognissanti, Refektorium. Tabernakel. Um 1468. Von Agostino d'Antonio di Duccio 247

Orsanmichele, S. Stephanus, von Lorenzo Ghiberti, 1425—1428 XXII

Ospedale degli Innocenti, Fassade 89

— — —, Inneres der Bogenhalle 88

Von Filippo Brunelleschi 1419 begonnen, 1444 vollendet. Die Fassade war ursprünglich neun Achsen breit. Gegen 1600 wurde sie um je einen Bogen, 1819 um je ein weiteres Feld auf beiden Seiten erweitert. „Eine Freitreppe von neun Stufen führt in der ganzen ursprünglichen Gebäudebreite zu dem Erdgeschoss empor, das sich als Querhalle in neun Bogen öffnet. Die neun Halbkreisbogen ruhen auf stämmigen Säulen. Von den Kapitellen schwingen sich Gurtbogen gegen die Rückwand der Halle, wo sie von kapitellartig geformten Konsolen aufgenommen werden. So entstehen neun isoliert empfundene Kompartimente, jedes mit einem eigenen Kugelkappengewölbe gedeckt" (Frankl, S. 6). Der Nachweis der Entlehnungen der Einzelformen aus mittelalterlichen florentinischen Bauten in der Einleitung S. XXIV. Die Anlage des Spitalbaues selbst streng symmetrisch um einen quadratischen Hof gruppiert, dessen Mittelachse die Mittelachse des Gebäudes bildet.

Palazzo Antinori, wohl von Giuliano da Maiano. 1465 im Bau 67

Dreigeschossiger Bau mit flacher Quaderung und Fugenschnitt.

Palazzo Gondi, Fassade 69

— —, Hof 115

— —, Kapitelle des Hofes 213

— —, Pilasterkapitell 220

Von Giuliano da Sangallo d. Ä., 1490—1494.

Fassade dreigeschossig, mit allen Schwächen der Fassade des Palazzo Medici, doch ohne dessen Kranzgesims. Auch der Hof, hier rechteckig, folgt dem Vorbilde des Michelozzi, gibt jedoch den Fenstern geraden Sturz; Brunnen und Treppe verleihen ihm einen besondern Reiz.

Palazzo Guadagni 67

— — Laterne 282

1503—1506 wohl von Simone del Pollaiuolo, gen. Cronaca. Neuerdings dem Baccio d'Agnolo zugeschrieben. Die Laterne vielleicht von Niccolò Grosso, gen. Caparra.

Viergeschossiger Bau. Die Quaderung beschränkt sich auf die Ecken, Tür- und Fensterumrahmungen. Im Obergeschoss eine offene Säulenhalle mit geradem Gebälk, die das weit vorspringende Dach trägt.

Palazzo Medici, Fassade 66

— —, Hof 111

— —, Hof, Säulenkapitell 212

— —, Kranzgesims 196

— —, Portal 161

— —, Kapelle 56

Bau von Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi, 1444—1459. 1715 um sieben Fensterachsen verlängert. Die ursprüngliche Front hatte zehn Fensterachsen; sie ist dreigeschossig. Das Erdgeschoss ist grob rustiziert, das Hauptgeschoss hat glatte Quader mit Fugenschnitt, das Obergeschoss ist glatt. Die Geschosse verjüngen sich nach oben, auch in bezug auf die Höhe. Das Obergeschoss ist zu niedrig, zumal im Verhältnis zu dem schweren Kranzgesims, der einzigen bedeutenden Neuerung an der Fassade. Die Portale sind schlicht rundbogig. Die Fenster zeigen die romanische Rundbogenform mit Mittelsäulchen. Bedeutender der Hof mit Säulenhalle, darüber breitem Gebälk und rundbogigen Doppelfenstern. Die Kapelle ist der Anlage nach noch gotisch. Auch ihre Ausmalung durch Benozzo Gozzoli, 1459—1463 (Zug der hl. drei Könige) zeigt wenig von der Gesetzlichkeit der Renaissance.

Palazzo Pazzi, Fassade 64

— —, Hof 110

— —, Hof, Fenster 188

— —, Hof, Kapitell 212

Erdgeschoss der Fassade wohl 14. Jahrhundert. Übrige Fassade und Hof, vielleicht nach Plänen des Brunelleschi, erst 1462—1470 vollendet, nach Geymüllers Vermutung (Toskanawerk I, S. 3 ff.) von Benedetto da Maiano (vgl. auch Willich, S. 34).

Der wiederholt umgebaute Palazzo zeigt drei Flügel, die sich um einen auf drei Seiten von Säulenhallen eingefassten Hof gruppieren. Zum Hof führen zwei Portale. Die Anlage der Fassade ist dreigeschossig. Die gute Proportionierung der Fenster legt die Vermutung nahe, dass wenigstens ein Plan des Brunelleschi benutzt wurde; alle ornamentalen Einzelformen, besonders die Delphinkapitelle, aber weisen auf die Kunst des Benedetto da Maiano.

Palazzo Pitti, Fassade 65

— —, Verhältnisse der Fassade XXVI

Vasari nennt als Erbauer den Brunelleschi. Während noch Fabriczy, Brunelleschi, 1892, S. 314 ff., diese Überlieferung gegen den Urkundenbefund zu halten sucht, hat v. Geymüller (Toskanawerk I, S. 64) wohl den richtigen Namen des Schöpfers des nach 1458 errichteten reifsten Florentiner Palastes gefunden: Leone Battista Alberti.

Seite

Der Hof wird 1558—1577 von Ammanati erbaut. Die Erweiterung der Fassade erfolgt 1620—1631, die Flügel werden 1764 und 1783—1819 angefügt.
Der Palazzo Pitti ist ursprünglich ein Block mit den Verhältnissen des goldenen Schnittes, 59 m breit, 38 m hoch. Nur die mittleren sieben Fensterachsen gehören dem Kernbau an. Drei Geschosse von gleicher Höhe. Im Erdgeschoss drei riesige rundbogige Tore, dazwischen kleine rechteckige Fenster. Die beiden Hauptgeschosse mit sieben grossen rundbogigen Fenstern und durchlaufenden, durch ionische Säulen gebildeten Brüstungen (die Balustrade über dem Kranzgesims jünger und töricht). Das Ganze, aus ungeheuren Blöcken mit durchlaufenden horizontalen Fugen geschichtet, von grösster Strenge, das Gegenstück einer verstandesmässig arbeitenden Zeit gegenüber der reineren Ausdruckskunst eines Palazzo Vecchio. Folnesics, S. 95, begründet seine Ablehnung Brunelleschis als Urhebers merkwürdig falsch: der Bau ist nicht ein „verspätet nachhinkender Spross mittelalterlicher Baugesinnung", sondern im Gegenteil zu reif, zu kühl, um ein Werk des Brunelleschi zu sein.
— —, Brunnen, aus der Villa in Castello. Vielleicht identisch mit dem von Vasari dem Antonio Rossellino zugeschriebenen Brunnen des Palazzo Medici. Neuerdings dem Francesco di Simone Ferrucci zugeschrieben. Ganymed wahrscheinlich von Tribolo 267
Palazzo Rucellai, Fassade. 1446—1451. Nach Entwurf von Leone Battista Alberti ausgeführt von Bernardo Rossellino 72
Dreigeschossige Fassade mit Fugenschnitt und durchlaufendem Gebälk, das hier zum erstenmal von Pilasterreihen getragen wird. Vgl. Einleitung S. XXVI. Es waren acht Fensterachsen geplant. Betont sind je die dritte Achse von links und rechts, im Erdgeschoss durch rechteckige Portale, im Hauptgeschoss durch Wappen. Die Fenster zeigen rundbogige Doppelfenster.
Palazzo Strozzi, Grundriss XXVII
— —, Fassade 68
— —, Höhenverhältnisse der Fassade XXXI
— —, Hof 113
— —, Fenster der Fassade 188
— —, Kranzgesims 197
— —, Standartenhalter 282
1489—1536. Entwurf von Benedetto da Maiano. Bauleiter: Iacopo di Stefano Roselli und Simone del Pollaiuolo, gen. Cronaca, der nach Benedettos Tode, 1497, die Hauptleitung übernimmt; von ihm insbesondere das nach einem römischen Bruchstück vergrösserte Kranzgesims und der Hof. Standartenhalter nach Cronacas Entwurf von Niccolò Grosso, gen. Caparra.
Die dreigeschossige Fassade mit dem zum erstenmal richtig zum ganzen Bau proportionierten Kranzgesims bezeichnet die endgültige Lösung des Problemes, das der Rustikabau stellte. So sehr sie die Fassade des Palazzo Medici übertrifft, so sehr bleibt sie indes an gewaltiger Wirkung hinter jener des Palazzo Pitti zurück. Der rechteckige Hof zeigt im Erd- und Hauptgeschosse Bogenstellungen, die oberen über einer durchlaufenden Brüstung.
Palazzo dello Strozzino, Fassade 70
— — —, Hof 116
1450—1469. Entwurf und Erdgeschoss von Michelozzi di Bartolommeo Michelozzi. Obergeschoss wohl von Giuliano da Maiano.
Zweigeschossige Fassade, nicht einheitlich. Der untere Teil des Erdgeschosses in grober Rustika, der obere und das Obergeschoss in glatter Quaderung mit Fugenschnitt. Im Hofe Archivolten auf stämmigen Säulen. Statt des Frieses eine schlichte durchlaufende Fenstersohlbank.
Palazzo Vecchio, Schalenbrunnen von Pietro Tacca. Um 1565. Knabe mit Fisch von Andrea del Verrocchio aus der Villa Medici in Careggi 266
— —, Sala dei Dugento. Decke und Fries. 1472—1481 nach Entwurf des Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi (?) vielleicht von Marco del Tasso 153
— —, Sala dei Gigli. Tür. Marmoreinfassung von Benedetto da Maiano, 1476—1480. Türflügel von Giuliano da Maiano und Francesco di Giovanni Francione 165
— —, Sala dei Gigli. Fries. Vielleicht von Marco del Tasso 152

Seite

Palazzo Vecchio, Sala dei Gigli. Kassettendecke. Vielleicht von Marco del Tasso 152
— —, Salone degli Otto. Kassettendecke. Von Benedetto da Maiano. Um 1480 151
S. Croce, Zweiter Klosterhof. Begonnen um 1440, vollendet 1453 112
Rechteckiger Hof mit sieben auf neun Achsen. Die Bogen sehr breit und luftig. In den Bogenzwickeln Medaillons, darüber antiker Fries und Kranzgesims. Das Obergeschoss mit geradem Gebälk auf Säulen war ursprünglich offen.
S. Croce, Kanzel. Von Benedetto da Maiano. Um 1474 257
— —, Konsolen der Kanzel 219
— —, Tabernakel mit Verkündigung von Donatello. Um 1435 246
— —, Grabmal des Leonardo Bruni. Von Bernardo Rossellino. 1444 228
Haupttypus des Florentiner Wandgrabes der Frührenaissance. Ein Bogen auf Pilastern umrahmt eine Nische. Darin der Sarkophag mit der Inschriftplatte. Auf ihm aufgebahrt der Tote. Im Bogenrunde die Muttergottes.
— —, Grabmal des Carlo Marzuppini. Von Desiderio da Settignano, 1455 . . . . . 230, 231
Der Typus des Brunigrabmals, im Ornament und durch die Schildhalter bereichert.
S. Croce, Cappella dei Pazzi, Fassade 1
— — — —, Inneres 3
— — — — —, Querschnitt XXV
— — — — —, Inneres der Vorhalle 90
— — — — —, Kuppel der Vorhalle. Von Luca della Robbia, 1440—1445 146
— — — — —, Hauptportal. Von Filippo Brunelleschi. Türflügel von Benedetto und Giuliano da Maiano, vor 1474 163
— — — — —, Fries 202
Begonnen etwa 1429 von Filippo Brunelleschi, 1443 im Rohen fertig, 1451 fast völlig vollendet. Deckenschmuck von Luca, Wandschmuck von Luca und Andrea della Robbia.
Rechteckiger Bau mit Rippenkuppel über der Mitte und quadratischem, von einer Kugelkappe bedecktem Chörlein. Von der alten Sakristei von S. Lorenzo unterscheidet sich die Pazzikapelle durch Hinzufügung der beiden Tonnengewölbe seitlich der Kuppel. Die Raumbildung greift wohl auf byzantinische Vorbilder zurück. Vorgelagert eine — von einer halbkreisförmigen, aus runden Kassetten gebildeten Kuppel auf Hängezwickeln zwischen je zwei Tonnen bedeckte — Halle auf Säulen, die in der Front einen Bogen zwischen Gebälk tragen. Dieses Bogenmotiv wiederholt sich viermal durch die ganze Tiefe des Baues, im Innern zugleich einen Teil der konzentrischen Doppelarkade bildend, deren Motiv von der alten Sakristei von S. Lorenzo übernommen und diesmal auch auf die Schmalwände angewendet ist. Verhältnisse: Es verhalten sich die Achsenweite zur Öffnung des Chorbogens, sowie die beiden konzentrischen Bogen gemäss dem goldenen Schnitte. Die Gesimshöhe der Gewölbekappen um den Laternenkranz ist gleich 2 Kuppeldurchmessern. Die Chorbogenhöhe bis zum Kämpfer ist gleich 2, bis zum Scheitel gleich $2^1/_2$, die Kuppelhöhe gleich 3mal der Breite der Chorbogenöffnung.
S. Francesco al Monte, Fassade 30
— — —, Inneres 42
seit 1475, von Simone del Pollaiuolo gen. Cronaca. Einschiffige Bettelordenskirche mit Seitenkapellen und offenem Dachstuhl. Von bedeutender Wirkung — welcher Fortschritt gegenüber der Badia bei Fiesole! — die zweigeschossige Gliederung des Innern: Die Stirnseiten der Kapellenpfeiler und die Wände zwischen den Fenstern sind durch Pilaster gegliedert, die Gesimse tragen. Auch im Äusseren wird durch Architrav, Fries und Kranzgesims eine Zweiteilung der Fassade in guten Verhältnissen herbeigeführt. Die Fenster hier zum erstenmal mit abwechselnd als Segment- und Dreiecksgiebel gebildeten Verdachungen.
S. Giovanni Battista dello Scalzo, Klosterhof. 1487; im 17. Jahrhundert verändert 116
Die Annahme der baulichen Veränderung des Hofes, auf die der Verfasser von Herrn Professor Dr. Fiechter hingewiesen wird, ist nicht zu umgehen. Verdoppelung der

Seite

Säulen zum Zwecke des Tragens eines Gebälkstückes ist in Florenz während des 15 Jahrhunderts nicht üblich. Auch die Ornamentik der Säulenpostamente ist ungewöhnlich. Vor allem aber verrät die Rahmung der oberen Wand die Hand eines Barockmeisters (vgl. den Hof des Palazzo non finito; Ricci, Baukunst der Barockzeit in Italien, 1912, S. 174).

S. Lorenzo, Grundriss XXIV
— —, Längsschnitt XXIV
— —, Inneres 40
— —, Seitenschiff mit Kapellen 39
An Stelle einer altchristlichen Kirche von dem Prior Matteo di Bartolo Dolfini 1419 begonnen. 1420 liefert Brunelleschi neue Pläne, nach denen der Neubau seit 1442 gefördert wird. Brunelleschi erlebt noch die Fertigstellung des Querhauses. Kuppel und Langhaus werden nach seinem Tode von Antonio di Manetti Chiaccheri und dessen Sohn vollendet.
Dreischiffige Säulenbasilika mit Querhaus und Kapellenkranz, nach dem Vorbilde altchristlicher Kirchen, doch in den Verhältnissen dem mittelalterlichen gebundenen System entsprechend. Die quadratische Vierung enthält das Mass des ganzen Baues, das sich im Chor und den Kreuzarmen, je einmal, im Mittelschiff viermal wiederholt; die Seitenschiffe haben die halbe Breite des Mittelschiffes. Langhaus und Kreuzarme sind mit flacher Kassettendecke, die Seitenschiffjoche und die Vierung mit Kugelkappen bedeckt. Die Kugelkappen ruhen an den Seitenschiffwänden auf einem Gebälk, das von Pilastern getragen wird; demgemäss mussten die korinthischen Säulen, die gleiche Höhe mit den Pilastern haben, zwischen Kapitelle und Archivoltenansatz ein entsprechend hohes Gebälkstück einschieben. Auf den Archivolten ruht im Mittelschiff, noch unterstützt durch Eckpilaster und kleine Konsolen, ein zweites Gebälk. Die obere Sargwand wird, in den Achsen der Scheidbogen, von grossen Rundbogenfenstern durchbrochen, durch die fast das ganze Licht ins Innere strömt (vgl. dagegen S. Francesco in Ferrara, S. 51).
— —, Kanzel. Um 1460. Von Donatello 255
— —, Sagristia Vecchia, Inneres. Begonnen 1419 nach einem Entwurfe des Priors Matteo di Bartolo Dolfini. Ausgeführt 1420—1429 nach neuen Plänen des Filippo Brunelleschi. Bildnerische Dekoration von Donatello 2
Kubischer Raum, in der Mitte durch ein Gebälk geteilt, mit zwölfteiliger Rippenkuppel, die auf Hängezwickeln ohne Tambur aufsitzt. Das Chörlein, das die Mitte der Westwand durchbricht, wiederholt das Raummotiv in verkleinertem Masstabe, ist aber von einer Kugelkappe bedeckt. Auf korinthischen Eckpilastern ruht ein durch beide Räume laufendes dreiteiliges Gebälk, auf dem halbkreisförmige Schildbogen sitzen. Die grossen Bogen stehen zu jenen des Chörleins im Verhältnis des goldenen Schnittes. Zwischen die Schildbogen sind Hängezwickel gespannt, auf denen die beiden Gewölbe ruhen. Die ganze Raumanlage ist vielleicht von byzantinischen Vorbildern angeregt; vgl. Willich S. 13.
— — — —, Erztür. Von Donatello. Um 1440 . . 186
„Die beiden Pforten von Erz enthalten in einzelnen Feldern je zwei Apostel oder Heilige. Obwohl flüchtig, unziseliert und durch die Ähnlichkeit der Komposition in allen den kleinen Feldern etwas ermüdend, sind diese Figürchen durch die reiche und mannigfaltige Erfindung, die sehr energische und bedeutende Bildung und Zusammenstellung doch vom Besten, was die Renaissance geschaffen hat" (Cicerone I, S. 446)
— — — —, Chorschranke. Nach Entwurf des Donatello von Andrea di Lazzaro Cavalcanti, vielleicht auch Pagno di Lapo Portigiani 276
— — — —, Sakristeibrunnen. Angeblich von Donatello begonnen. Von Andrea del Verrocchio nach 1466 vollendet 263
— — — —, Grabmal des Giovanni und Piero dei Medici. Von Andrea del Verrocchio 1472 vollendet . . . 223
Eherner Sarkophag, ohne Bildnis der Verstorbenen, dafür reich mit Ornamenten geziert.
S. Marco, Grosser Kreuzgang. 1437—1452 von Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi 124

Seite

Eingeschossige, ionische, kreuzgewölbte Säulenhalle auf weiten, flachen, unprofilierten Bogen.
S. Maria Annunziata, Vorhalle. Der mittlere Bogen um 1454 von Antonio di Manetti Chiaccheri, die seitlichen erst 1600 von Giovanni Caccini 92
Die Kapitelle tragen Gebälkstücke (nach dem Muster der von Brunelleschi in S. Lorenzo verwendeten) um den Arkaden ungefähr gleiche Scheitelhöhe mit jenen der benachbarten stufenerhöhten Loggia degli Innocenti zu geben.
S. Maria del Fiore, Kuppel. Erster Entwurf von Arnolfo di Cambio, 1296, zweiter von Francesco Talenti, 1355. Verbesserter Entwurf mit Tambur 1360 von Giovanni di Lapo Ghini, 1367 genehmigt. Ausführung nach diesem Entwurfe 1420—1434 durch Filippo Brunelleschi, der Laterne 1446—1467 nach Brunelleschis Entwurf. Kranzgesims 1515 von Baccio d'Agnolo . XVI
Der Plan zu dem fälschlich Kuppel genannten achtseitigen Klostergewölbe geht in die Zeit der ersten Dombauentwürfe zurück. Die grösseren Ausmessungen — 42 m Spannweite, Höhe der Kreuzspitze 114 m — wurden 1367 festgelegt. Damit überschritt die Anlage mittelalterliches Mass. Die Ausführung aber gelang erst der jugendlichen Spannkraft und dem höher entwickelten technischen Verstande des 15. Jahrhunderts. — Bei der Ausführung des Kranzgesimses begnügte man sich damit, seine Wirkung auf einer der Achteckseiten festzustellen.
— — — —, Sagrestia nuova. Erztür. 1437 dem Donatello übertragen, nach dessen Wegzug 1446 dem Luca della Robbia, der für die gesamte Modellierung verantwortlich ist. Den Guss fertigt bis 1448 Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi, mit Ausnahme der drei letzten Felder, die erst 1467 Verrocchio giesst. Die Ziselierung war dem Maso di Bartolommeo übertragen, wurde aber erst 1461—1463 von Giovanni di Bartolommeo ausgeführt, 1465—1467 vollendet Luca della Robbia die schmucklose Rückseite 186
„In quadratischen Feldern sind oben Maria mit dem Kinde und Johannes d. T. zwischen Engeln, darunter die vier Evangelisten und die vier Kirchenväter dargestellt, sämtlich sitzend, zwischen zwei jugendlichen Engeln; in jeder Ecke der Einrahmung ausserdem ein kleiner Kopf" (Cicerone, I, S. 450). Unter den erhaltenen Erztüren der Renaissance zeigt diese wohl die besten Verhältnisse.
— — — —, Sagrestia vecchia. Marmorbrunnen. 1440 von Andrea di Lazzaro Cavalcanti 263
S. Maria Novella, Fassade 23
— — — —, Hauptportal 162
Untergeschoss der Fassade um 1300. Hauptportal und Obergeschoss 1448—1470 nach Plänen des Leone Battista Alberti, innere Umrahmung des Hauptportales von Giovanni di Bertino.
Fassade zweigeschossig. Das zart gegliederte gotische Untergeschoss durch Vorlage von vier korinthischen Säulen verstärkt, die ein Gesims mit Attika tragen. Die Vermittelung zwischen Ober- und Untergeschoss übernehmen statt der bisher üblichen Halbgiebel (Rimini, S. Francesco) hier zum erstenmal in der Renaissance verzierte Voluten.
— — —, Kanzel. Nach Entwurf des Filippo Brunelleschi von 1443 durch Maestro Lazzaro, wohl Andrea di Lazzaro Cavalcanti, 1448 ausgeführt 259
Die Kanzel springt, auf einer Konsole ruhend, im Rund vor. Die Brüstung ist mit erhabenem Bildwerk geschmückt.
— — —, Grabmal des Filippo Strozzi. 1491 von Benedetto da Maiano 233
Beispiel eines kleinen Nischengrabes.
— — —, Sakristeibrunnen. 1497, von Giovanni della Robbia 270
S. Miniato al Monte. Cappella di S. Iacopo. Gewölbe. Von Luca della Robbia, 1461—1466 146
Das Gewölbe wird durch eine böhmische Kappe gebildet. Daran die Rundbilder des heiligen Geistes und der vier Kardinaltugenden in glasiertem gebranntem Tone.
— — — —, Grabmal des Kardinals Jakob von Portugal 1461. Von Antonio Rossellino 229

Seite

Da die ganze Kapelle dem Toten gewidmet ist, so war es nicht notwendig, das Grabmal so streng durch einfassende Pfeiler gegen die Umgebung abzugrenzen, wie dies bei den Grabmälern von S. Croce der Fall ist. Der Aufbau ist demgemäss freier und leichter. In dem Grabmal der Maria von Aragon in Monte Oliveto bei Neapel ist das Florentiner Grabmal nachgebildet.

S. Paolo dei Convalescenti. Loggia, 1490—1495 . . 92
Zweigeschossiger Bau in freier Anlehnung an das Vorbild der Fassade des Ospedale degli Innocenti. Der Kämpfer zwischen Kapitell und Archivoltenverschneidung fehlt hier. Der Fries, das niedrige Obergeschoss und die Fensterbehandlung folgen mehr der Ordnung wie sie auch am Ospedale del Ceppo in Pistoia durchgeführt wurde.

S. Spirito, Grundriss XXV
— —, Inneres gegen Osten 41
Begonnen 1436 von Filippo Brunelleschi, der indes nur die Fundamente selbst aufführt. Fortführung nach seinen Plänen durch Antonio di Manetti d. J. bis 1461 und durch Giovanni di Domenico da Gaiuole. 1454 wird die erste Säule im Innern aufgestellt, 1482 die Kuppel durch Salvo d'Andrea geschlossen.
Dreischiffige, flachgedeckte, kreuzförmige Basilika nach dem Vorbilde altchristlicher Bauten, jedoch mit den Verhältnissen des gebundenen Systems. Die Seitenschiffe laufen um Querhaus und Chor und sollten auch im Westen das Mittelschiff abschliessen (Folnesics, S. 74). Hieraus erklärt es sich, dass, nachdem die westliche Durchführung der Seitenschiffe aufgegeben war, das Mittelschiff heute die vierundeinhalbfache Länge der Vierungsseite hat, während in S. Lorenzo die Vierung sich im Mittelschiffe nur viermal abtragen lässt. Die Seitenschiffjoche von halber Vierungsbreite begleiten apsidial gebildete Kapellen, die, nach v. Geymüllers Nachweisen ursprünglich aussen sichtbar waren, wie am Dome von Orvieto. Ob es notwendig ist, anzunehmen, dass ursprünglich auch auf der Westseite diese Apsiden umlaufen sollten, bleibe dahingestellt. Die ursprünglich geplanten vier Portale, für deren Beibehaltung noch Antonio da Sangallo sich einsetzt, hätten auch unmittelbar in den westlichen Seitenschiffumgang führen können. — Die Mittelschiffhöhe ist gleich der doppelten Mittelschiffbreite. — Während in S. Lorenzo das Licht vor allem durch die Sargwandfenster fällt, sind hier Kapellen und Mittelschiff gleichmässig schwach erhellt; der Lichteinfall erfolgt vor allem durch die Vierungskuppel, unter die nun folgerichtig der Hochaltar gerückt ist. Die Rippenkuppel sitzt hier zum erstenmal auf einem als Gebälk gebildeten Tambur mit hohem Friese.
— —, Sakristei. Grundriss XXIX
— — —, Inneres 9
— — —, Vorhalle 131
— — —, Tonnengewölbe der Vorhalle 148
— — —, Kapitell der Vorhalle 220
Sakristei 1488—1492, Vorhalle 1483 nach Plänen des Giuliano da Sangallo von Simone del Pollaiuolo, gen. Cronaca erbaut, Kuppel 1496 nach Modell des Antonio da Sangallo. Einige der Kapitelle der Vorhalle von Andrea Sansovino.
Achteckiger Kuppelbau, im Untergeschoss mit Nischen, oben mit Fenstern versehen, nach dem Vorbilde von Brunelleschis S. Maria degli Angeli. In der Vorhalle, einem länglich-rechteckigen Bau, tragen je sechs rhythmisch gruppierte freistehende Wandsäulen ein Tonnengewölbe mit Kassetten aus Sandstein.

S. Trinità, Grabmal des Benozzo Federighi. Von Luca della Robbia. 1456—1457 232
Beispiel des kleinen Nischengrabes. Hinter dem Sarkophage mit der in der üblichen Weise von Engeln gehaltenen Inschriftplatte in flachem Relief die Gestalten Christi, Mariä und Johannis. Der Tote ist nicht aufgebahrt, sondern ruht unmittelbar auf dem Sarkophage.

Uffizien, Mediceische Venus XIV

FORLI

S. Biagio, Grabmal der Barbara Manfredi, † 1466. Von Francesco di Simone Ferrucci. Das Grabmal, durch einen Halbkreisbogen mit Attika oben abgeschlossen, wiederholt frei den Typus des Brunigrabmales in S. Croce zu Florenz (Abb. S. 228) 234

GENUA

Haus Piazza Grillo Cattaneo 6, Portico Lagorio. 15. Jahrhundert 183
Zwischen Pilasterkapitell und Gebälk sind vertikale Zierstücke mit Trophäenfüllung eingeordnet.

Haus in der Via S. Bernardo, Portico Danovaro. 15. Jahrhundert 183
Portal mit teilweise noch gotisierender Umrahmung, der Stilstufe nach das älteste unter den vier abgebildeten Genueser Portalen.

Haus in der Via S. Bernardo, Portal. 15. Jahrhundert 182
Das Portal mit geradem Sturz, in Genua seltener als der rundbogige Typus, zeigt Pilaster, die ein unverkröpftes Gesims tragen. Ihm nahe steht das Portal des alten Doriahauses an der Piazza S. Matteo, mit der Gedenktafel auf Andrea Doria (abgebildet bei Reinhardt, Palastarchitektur von Genua, 1886, Tafel 81).

Haus im Vico S. Sepolcro, Portal. 15. Jahrhundert . 182
Das Portal zeigt die unter den Genueser Portalen am meisten verbreitete Anordnung einer im Halbkreis geschlossenen Türöffnung zwischen Pilastern. Ein eng verwandtes Portal in der Salita S. Rocco (abgebildet bei Reinhardt, Palastarchitektur von Genua, 1886, Tafel 42).

S. Lorenzo, Cappella di S. Giovanni Battista. Front 1448 bis 1449 von Elia Gagini, Giovanni Gagini, vielleicht auch Francesco Laurana. Inneres 1492—1496 von Giovanni d'Aria. 60
Die Fassade zeigt auf vier Säulen eine weitgespannte Archivolte zwischen Architraven, das Motiv, das schon der Mittelbau der Pazzikapelle zeigt und später in Genua von Alessi wieder aufgenommen wird. Man muss die Verhältnisse dieser Fassade mit jenen der Front der Pazzikapelle vergleichen, den dünnen Architrav und die Rahmenfüllungen hier mit dem Gebälk und der Flächendekoration des Florentiner Baues, um den Abstand zwischen toskanischer und ligurischer Frührenaissance zu ermessen. Als ein Beispiel dafür, wie das Motiv auf toskanische Baumeister weiter wirkt, sei die Fassade von S. Maria a piè di Piazza in Pescia (Abb. bei Willich S. 37) genannt. Übrigens sind die Bildwerke der genuesischen Fassade frisch und fein. Dekorierungsordnung und Einzelornament des oberen Abschlusses sind noch gotisch.
— —, Chorgestühl. 1514. Von Anselmo dei Fornari, Elia dei Rocchi und Schülern. Die Intarsien 1540—1546 von Francesco und Fra Damiano dei Zambelli vollendet. 273

IESI

Palazzo del Governo. 1487—1503 von Francesco di Giorgio Martini umgebaut. Hofhallen 1519 von Andrea Sansovino. Hauptportal barock 103
Ernste, strenge Fassade, von drei Geschossen und fünf Fensterachsen. Die Fenster gross und mit geradem Sturz. Das Mittelfenster des Hauptgeschosses durch spärlichen Schmuck ausgezeichnet. Seitlich über der Front, in Anlehnung an mittelalterliche Vorbilder, ein niedriger Turm.

IMPRUNETA

Kirche, Sängerempore. 15. Jahrhundert 260

LODI

S. Maria Incoronata, Äusseres 14
— — —, Inneres 18
Begonnen von Giovanni di Domenico Battagio, 1487. Vertrag 20. Mai 1488. Vollendet von Giovanni Dolcebuono und Lazzaro Palazzo, 1494. Kuppel von Giovanni Antonio Amadeo, 1513. Am Unterbau stammt auch der Schmuck von Battagio. Weitere Ausstattung von Dolcebuono und Bergognone. Campanile nach Modell von Dolcebuono 1501—1503 von Lorenzo dei Maggi.
In der Anlage mit S. Maria di Canepanova in Pavia verwandt, achteckig, unten mit Nischen, oben mit Galerien, in der architektonischen Gestaltung schlichter als der Bau des Amadeo (im Innern keine Ecksäulen, sondern Pilaster), in der farbigen Ausstattung ungewöhnlich reich.

Seite

LUCCA

Dom, Chorschranke von Matteo Civitali. 1478 . . 277
—, Tempietto del Volto Santo von Matteo Civitali. 1484 252
—, Altar des hl. Regulus von Matteo Civitali. 1484 248
Der Altar folgt im Aufbau dem Vorbilde des Grabmals Johanns XXIII. im Florentiner Baptisterium (Abb. S. 225).
—, Kanzel von Matteo Civitali. 1498 256
—, Weihwasserbecken von Matteo Civitali . . . 268
—, Grabmal der Ilaria del Carretto. Von Iacopo della Quercia. 1406 224
Auf dem freistehenden Sarkophage, dessen Wände schlicht mit Girlanden geschmückt sind, ruht nach mittelalterlicher Anordnung die liegende Gestalt der Toten.
—, Grabmal des Pietro da Noceto. Von Matteo Civitali. 1467 227
Nach dem Vorbilde des Brunigrabmales in S. Croce in Florenz (Abb. S. 228).
—, Grabmal des Domenico Bertini. Von Matteo Civitali, 1479 235
Aus dem kleinen Nischengrab hat sich hier das vor die Wand gestellte Grabmal entwickelt. Die Sarkophagfront ist in drei Felder geteilt, deren mittleres die Inschrift trägt; darüber eine Archivolte, die Büste des Verstorbenen einschliessend.
Palazzo Arcivescovile. Portal. Um 1450 164
Palazzo Lucchesini. Hof. Vielleicht von Francesco Marti 126
Stämmige Säulen und Eckpfeiler tragen unprofilierte Bogen.
Palazzo Pretorio. Seit 1492. Vielleicht von Matteo Civitali 100
Die Platzfront zeigt im Untergeschosse vier Bogen auf Säulen, im Hauptgeschosse vier grosse rundbogige Doppelfenster.
S. Maria della Rosa. Portal. 15. Jahrhundert . . . 166

MACERATA FELTRIA

Loggia dei Mercanti. 1485 nach dem Entwurfe des Giuliano da Maiano 99
Zwei Geschosse mit Bogenhallen auf Säulen.

MAILAND

Casa Fontana, Fassade. Um 1450. Fassadenmalereien nach Lomazzo, Idea, S. 133, von Bramante, um 1495.
Balkon 1551 79
Über hohem Sockel ein Geschoss mit acht schlanken Rundbogenfenstern. Die grossen Wandflächen mit Wandbildern geschmückt, die heute stark verblasst sind.
Castello Sforzesco. Halle vor der Haupttreppe der Corte ducale. Um 1466 99
Im Erdgeschosse Bogen von verschiedener Spannweite auf Säulen; im Obergeschoss gerades Gebälk, von einem Eckpfeiler und zierlichen Säulen getragen.
Ospedale maggiore, Strassenfront 96
— —, Fenster der Hauptfront 192
— —, Kleiner Hof 120
Begonnen 1457 von Antonio Averulino, gen. Filarete, fortgeführt seit 1465 von Giuniforte Solari. Vollendet 1624 von Ricchini. Letzer Ausbau 1801.
„Der gesamte Gebäudetrakt bildet ein langes Rechteck, dessen Haupteingang in der Mitte der nordwestlichen Langseite liegt und dessen südöstliche Langseite dicht an den Stadtgraben grenzt. Ein durch die ganze Breite geführter Hof, in dessen Mitte sich eine quadratische Kirche befindet, teilt dieses Rechteck in zwei grosse Quadrate, die ihrerseits wieder durch vier kreuzförmig angelegte Saalbauten in je vier kleine quadratische Höfe zerlegt werden" (vgl. Meyer, I, 1897, S. 85). Die Strassenfronten zeigen den Typus, der zur gleichen Zeit auch in Bologna (Pal. Bolognini, Abb. S. 86) ausgebildet wird: im Erdgeschosse rundbogige Arkaden auf Säulen (in Mailand vermauert und teilweise mit Spitzbogenfenstern versehen), über einem Friese ein Obergeschoss mit Spitzbogenfenstern, deren Achsen, wenigstens an der Hauptfront, den Bogenachsen entsprechen. Die Obergeschossmitten sind in Mailand durch grosse Lauben gekennzeichnet. Es ist verwunderlich, dass sowohl in Bologna, wie in Mailand, Florentiner es sind, die sich zu so starken Zugeständnissen an die Gotik hergeben. Und dabei

Seite

handelt es sich nicht nur um vereinzelte Erscheinungen; Michelozzis Palazzo Medici in Mailand, 1456—1464, zeigt die gleiche Stilstufe, nur sind hier, ähnlich wie in den Fassaden des Luciano da Laurana, die Fenster des Obergeschosses zu den Portalen in einen freieren Rhythmus gebracht.
Der Haupthof ist im wesentlichen von Ricchini erbaut, verwendet jedoch auf der Südwestseite bramantische Zierstücke. Die kleineren Höfe zeigen in beiden Geschossen schlanke Bogenhallen auf Säulen.
Palazzo Medici, Portal. Jetzt im Museo Archeologico. Von Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi. 1456—1464 161
Von der Fassade des Palastes hat Filarete in seinem Traktate über die Baukunst (vgl. v. Oettingen, Quellenschriften zur Kunstgeschichte, N. F. III, 1890, S. 681) eine Ansicht überliefert. Zwei Geschosse. Im Erdgeschoss drei Portale und acht zu je zweien zwischen sie verteilte kleine rundbogige Fenster. Im oberen Geschosse, ohne Rücksicht auf den Rhythmus des unteren, zwölf grosse spitzbogige Fenster. Erhalten nur das Portal. „Ein rundbogiger Eingang wird von einem aus zwei Pilastern und horizontalem Sturz gebildeten Tor umschlossen; diesem festgefügten Gerüst aber sind seitlich Statuen in Nischen, schwebende Figuren und Fruchtgehänge gleich freien Bildern neben- und beigeordnet" (Meyer, II, S. 104).
S. Ambrogio, Canonica, Säulenhalle. Von Donato Bramante 1492—1499 121
Geplant war eine Anlage ähnlich der des Hofes von Urbino, unten Bogen auf Säulen, die Oberwand durch Pilaster gegliedert. Die Mitte jeder Hofseite sollte jedoch durch eine höhere Bogenstellung gekennzeichnet werden. Ausserdem erhielten die Säulen stärkere Verjüngung und über den Kapitellen Gebälkstücke. Die Ecksäulen sind als Baumstämme mit Astansätzen gebildet. Zur Ausführung kam lediglich die Wand längs der Kirche, und selbst sie blieb 1499 unvollendet.
S. Eustorgio, Cappella Brivio. Gewölbezwickel. Wohl von Tommaso da Cazzaniga und Benedetto Briosco um 1500 145
Beispiel bildnerischer Dekoration der lombardischen Frührenaissance am Übergange zur Hochrenaissance.
— —, Capella di S. Pietro Martire, Äusseres 11
— — — — — — —, Gewölbezwickel 144
Gestiftet von Pigello Portinari. Erbaut 1462—1468 von Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi. Ausmalung in der Art des Vincenzo Foppa, von dem selbst nur die Rundbilder mit den Kirchenvätern herrühren.
Kubischer Unterbau, aus dem Hängezwickel zu dem Tambur überleiten, auf dem eine sechzehnteilige Rippenkuppel mit Laterne sitzt. Das Verhältnis der Chörleins zur Kapelle gemahnt an das Vorbild der Alten Sakristei von S. Lorenzo in Florenz, die Anordnung der vier Türme an die Einwirkung von S. Lorenzo in Mailand. Das vielfarbige Innere, das plastischen Schmuck nur in bescheidenem Masse zu Hilfe nimmt, von lebendiger Wirkung, jugendfrisch und heiter, verglichen mit der satten, kühlen Pracht der Cappella Brivio (Abb. S. 145).
S. Lorenzo IX
Vor dem 5. Jahrhundert errichtet, nach Brand von 1119 wieder hergestellt; das Achteck nach dem Brand von 1573 von Martino Bassi neu erbaut.
Ursprünglich quadratischer Kuppelbau, durch vier mittels halbkreisförmiger Säulenstellungen vom Mittelraum abgetrennte Exedren erweitert. Über den Quadratecken vier Türme; an drei Seiten sind Kapellen vorgebaut. S. Lorenzo ist der Ausgangspunkt für die wichtigsten Zentralanlagen der Renaissance.
S. Maria delle Grazie, Chor von Osten 12
— — — —, Kuppel 10
— — — —, Inneres, Vierung gegen Norden 13
— — — —, Hauptportal 179
Entwurf des ganzen Chors und Ausführung der unteren Hälfte 1492—1497 von Donato Bramante. Vollendung der oberen Hälfte in vergröberten Proportionen nach 1497. Hauptportal 1489, wohl von lombardischem Bildhauer nach Zeichnung Bramantes.

Seite

Der Chor, eine der grossartigsten Zentralanlagen der Frührenaissance geht auf den vereinfachten Typus von S. Lorenzo in Mailand zurück, wie er sich z. B. im Dome zu Parma findet. Doch zeigt die Art, wie die Kuppel von Parma in die polygonale Flachkuppel mit Galerien und Ecktürmchen umgewandelt ist, wie auf die Querschiffarme verzichtet wird und wie die Flächen durch fein dekorierte Rahmen gegliedert werden, den Vorsprung der Renaissancekunst vor jener des Mittelalters. Auf dem Wege zum Bau von S. Peter ist S. Maria delle Grazie vielleicht der wichtigste Schritt.

S. Maria delle Grazie, Zweigeschossiger Kreuzgang . 120
Zwei Säulenhallen, die untere mit Archivolten, die obere mit geradem Gebälk.

— — — —, Eingeschossiger Kreuzgang. Um 1492—1497 von Donato Bramante 123

S. Maria presso S. Satiro, Querhaus mit Kuppel und Scheinchor von Südosten 50

— — — — —, Querhaus und Scheinchor 49
1479 von Donato Bramante begonnen, Querhaus 1495 durch Ambrogio Bergognone ausgeschmückt, 1511 bis 1514 vollendet 1523 geweiht.
Die dreischiffige, kreuzförmige Kirche ist an Stelle einer älteren, von der die im Vordergrunde des Bildes der Aussenseite sichtbare Cappella della Deposizione, ein Zentralbau von 879, und der mittelalterliche Campanile übrig geblieben sind, seit 1479 von Bramante errichtet. Das von Bramante selbst noch begonnene Querhaus, mit Kuppel zwischen zwei Tonnen, ist besonders bemerkenswert wegen des aussen nur als von Pilastern eingefasster giebelgekrönter Risalit vortretenden Scheinchores. Die Enge der südlich an der Kirche vorbeiführenden Via del Falcone nötigte zum Verzicht auf Ausbildung des (ausnahmsweise nach Süden gerichteten) Chores. Dieser sollte jedoch wenigstens für das Auge vorhanden sein. Daher die Reliefperspektive des Scheinchores, ein Täuschungsversuch, wie er mit den Mitteln der Malerei schon wiederholt angestrebt worden war.

S. Satiro, Sakristei. Architektur und Dekoration 1480 bis 1488 von Donato Bramante, Tonfries, gemäss Vertrag vom 11. März 1483 von Agostino dei Fonduti 8
Achteckiger Kuppelbau mit reinem Oberlicht; die Wände unten durch Nischen, oben durch eine Galerie gegliedert.

MANTUA

Casa Mantegna, Rundhof. Um 1466 von Andrea Mantegna begonnen 109
Mit den schlichtesten Mitteln, durch Einbeschreibung eines Zylinders von 11 m Durchmesser in einen Kubus, unter kluger Abwägung des Höhenverhältnisses der beiden Wände und klarer Verteilung von Rechteckfenstern, vier Nischen und vier rundbogigen Türen, deren einrahmende Pilaster das Gesims unter der Attika des Zylinders tragen, ist hier eines der schönsten Werke der Renaissance geschaffen. Zierformen — aus gebranntem Ton — sind auf das spärlichste verwendet; seine Wirkung dankt der Raum ausschliesslich seinen Verhältnissen. Das Äussere des Gebäudes ist fast ganz zerstört. (Vgl. Kristeller, Mantegna, 1902, S. 215).

Palazzo Ducale, Kleiner Hof. Ende des 15. Jahrhunderts, vielleicht von Luca Fancelli 114
An den Schmalseiten ionische Hallen mit geradem Gebälk, das an den Langseiten auf ionischen Wandsäulen ruht; zwischen ihnen ist die Wand durch Nischen belebt.

— —, Camera degli Sposi 134
Sie gehört dem ältesten Teil des Palastes, dem 1395—1406 von Bartolino da Novara im Stile des Kastells von Ferrara errichteten Castello di Corte an. Die Innenausstattung erfolgte 1468—1474, die Ausmalung durch Andrea Mantegna.
Auf hohen Sockeln erheben sich gemalte Pilaster, auf denen die Schildbogen sowie die Gurten und Rippen der Kreuzgewölbe sitzen. Die gesamten Wandflächen, soweit sie nicht von Türen und Fenstern durchbrochen oder von dem Kamin in Anspruch genommen werden, füllen Gemälde mit Darstellungen aus dem Familienleben der Gonzaga, derart perspektivisch behandelt, dass man zwischen den Pilastern in den freien Raum zu blicken vermeint. Auch in der Mitte der Deckenwölbung ist ein ähnliches perspektivisches Kunststück versucht.

Palazzo Ducale, Paradiso. Arbeitszimmer der Isabella d'Este. Decke mit blau und golden gehaltenen Holzkassetten. Um 1500 155
Die Decke gehört zu dem Raume, in dem sich ursprünglich der 1497 vollendete Parnass des Mantegna und die zugehörigen Bilder befanden. Sie wurden 1522 in die Grotta verbracht.

— — —, Gemach der Isabella d'Este. Kassettendecke um 1500 156

S. Andrea, Grundriss XXVIII

— —, Fassade 19

— —, Inneres 45
Entwurf von Leone Battista Alberti, vor 1470. Langhaus 1472—1494 von Luca Fancelli. Querschiff und Chor 1597—1600 von A. Viani. Kuppel 1732—1782 nach Entwurf von Iuvara.
Fassade mit einer Ordnung, antiker Triumphbogengliederung sich nähernd. Als Vorbild diente angeblich die Rückseite eines antiken Grabmales (sog. Tempel des Deus Reticulus) im Tale Caffarella. Alberti ist nur für die Anordnung im grossen verantwortlich, nicht für Einzelheiten, wie die Rahmenpilaster. Die Fassade wiederholt das System der Langhauswände. Das Langhaus ist ein einschiffiger tonnengewölbter Raum von abwechselnd grossen und kleinen Kapellen begleitet, eine Weiterbildung der Badia bei Fiesole; mit stärkerer Individualisierung der Teile ist es in S. Salvatore in Venedig, geschlossener und einheitlicher im Gesù in Rom weitergebildet, der wieder auf den Ausbau der Ostteile von S. Andrea nicht ohne Einwirkung bleibt.

S. Sebastiano, nach 22. Februar 1460 vollendetem Modell des Leone Battista Alberti von Luca Fancelli 1460 begonnen, von Pellegrino Ardizoni nach 1499 vollendet 5
Erster Zentralbau der Renaissance mit dem Grundrisse eines streng griechischen Kreuzes. Die Säulenhalle im Westen sollte von zwei Türmen eingefasst werden, von denen nur einer ausgeführt wurde. Die Kuppel über der Vierung ist eingestürzt.

MODENA

Dom. Empore. 15. Jahrhundert 260

S. Pietro, Fassade. Ende des 15. Jahrhunderts . . . 26
Zweigeschossige Backsteinfassade. Das Untergeschoss durch Pilaster fünfteilig gegliedert. Die Überleitung zum Obergeschoss, das durch eine Rose geschmückt ist, erfolgt durch die Halbgiebel der Seitenschiffpultdächer.

MONTE OLIVETO MAGGIORE

Bibliothek, Inneres. Ende des 15. Jahrhunderts . . . 143
Dreischiffiger Raum, von böhmischen Kappen auf Säulen bedeckt. Das Licht fällt von einer Seite ein; an den übrigen Wänden die Büchergestelle.

—, Holzleuchter. Von Giovanni da Verona. Um 1500 283

Kirche, Chorgestühl. Von Giovanni da Verona, 1503 bis 1505, vollendet von Fra Raffaele da Brescia. . 275

MONTEPULCIANO

Dom, Grabmal Aragazzi. Friese. Von Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi, 1427—1436 202

NARNI

Dom, Kanzel. Anfang des 15. Jahrhunderts 261

NEAPEL

Castel Nuovo. Triumphbogen Alfons I. 1453—1470 von Pietro di Martino, vielleicht nach Entwurf von Francesco Laurana. In die bildnerischen Arbeiten teilen sich Pietro di Martino, Isaia da Pisa, Paolo Romano, Andrea dell'Aquila, Francesco Laurana, Antonio Chellione, Domenico Lombardo. Obergeschoss wahrscheinlich 1535 160
Archivolte auf Pfeilern, eingerahmt von korinthischen Säulenpaaren, die ein verkröpftes Gebälk tragen. Darüber ein dreigeschossiger, phantastischer Aufsatz, bestehend aus Attika, säulenumrahmter, breiter Bogennische und drei Figurennischen zwischen Pilastern, die einen Segmentgiebel tragen. Das Ganze wirkungsvoll eingefasst von zwei mächtigen mittelalterlichen Türmen.

Seite

Dom, Krypta 61
—, Tür in das Sacrarium 1506 171
— —, Seitenaltar 171
1497—1508 von Tommaso Malvito da Como.
Dreischiffige Kapelle, deren schwere flache Kassettendecke von ionischen Säulen und reich ornamentierten Pilastern getragen wird. Zwischen ihnen Nischen für Seitenaltäre. An der Westwand leiten zwei Treppen zur Oberkirche. Zwischen ihnen eine Tür in das Sacrarium. Beispiel festlicher lombardischer Dekoration im Süden Italiens.

Monte Oliveto, Cappella Piccolomini. Altar. Von Antonio Rossellino. Dreiteilig. Im breiten Mittelfeld Geburt Christi, in den Seitenfeldern die vier Evangelisten. Auf dem Gebälk vier Putten, eine Girlande tragend. Um 1470 243
— —, Cappella Mastrogiudici. Altar. Von Benedetto da Maiano 1489 vollendet. Nach dem Vorbild des vorigen Altars gebaut. Im Mittelfeld Verkündigung, in der Staffel Darstellungen aus dem Leben Christi 242

Porta Capuana. Von Giuliano da Maiano, seit 1485. Statuen 1535 von Giovanni da Nola. Obergeschoss vor 1656 160
Der Unterbau zeigt einen Bogen, dessen Rahmung bis zum Boden läuft, eingefasst von korinthischen Pilastern, die ein Gebälk mit hohem Friese tragen. Darüber Attika und barocker Aufsatz.

S. Angelo a Nilo, Grabmal des Kardinals Rainaldo Brancacci. 1427—1429. Entwurf und Ausführung von Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi. Relief der Himmelfahrt am Sarkophage von Donatello, Muttergottes von Isaia da Pisa 226
Rundbogenbaldachin mit gotischem Giebelabschluss auf Säulen. Drei Gestalten tragen, nach gotischem Neapler Vorbild, den Sarkophag, auf dem der Tote ruht. Darüber zwei trauernde Figuren. Über dem Architrav, im hinteren Bogenfelde, Maria zwischen den Heiligen Georg und Johannes.

S. Giovanni a Carbonara, Cappella Caracciolo. Bogenbelag aus glasierten Tonfliesen. 1440 157

S. Lorenzo Maggiore, Cappella dei Poderico. Bodenbelag aus glasierten Tonfliesen 157

PADUA

Denkmal des Erasmo dei Narni (Gattamelata). Von Donatello. Nach 1443—1453 222
In diesem ersten grossen ehernen Reiterdenkmal der Renaissance hat Donatello sich stark an antike Vorbilder gehalten. In bezug auf vollkommene Durchbildung auch den trefflichen älteren Werken Oberitaliens, wie dem Savello der Frarikirche, weit überlegen, übertrifft das Gattamelatamonument nicht minder den Colleoni durch Ruhe und Adel der Haltung. Eines der schönsten Werke der ersten Epoche der Frührenaissance, bevor sie anfing kleinlich zu werden. Die hohe Aufstellung des Standbildes ist in Oberitalien üblich (vgl. die Scaligergräber in Verona). Das Denkmal ist zur Kirchenfassade parallel gestellt und soll, sich gegen den Himmel abhebend, mit ihr gemeinsam betrachtet werden.

Haus am Ponte delle Torricelle, Fenster. 15. Jahrhundert 193
Ornament noch gotisierend.

Haus in der Via Altinate, Fenster. 15. Jahrhundert . 193
Ornament noch gotisierend.

Loggia del Consiglio. 1501 nach Entwurf von Annibale Maggi da Bassano begonnen. Inneres 1523—1526 von Biagio Bigoio 100
Sieben schlanke Bogen auf Säulen und Eckpfeilern tragen ein Gebälk. Darüber, auf einer Brüstungsmauer, sieben kleine Rundbogenfenster, nach venezianischer Art in der Mitte zu dreien, seitlich paarweise gruppiert. Die Wandflächen durch Pilaster gegliedert. Das Erdgeschoss liegt höher als sonst üblich; eine vierzehnstufige Freitreppe leitet zu den drei mittleren Bogenöffnungen empor. In bezug auf glückliche Erfindung und kluge Abwägung von keiner der hier abgebildeten Hallen übertroffen.

S. Antonio, Cappella del Santo. Entwurf 1500 von Andrea Riccio. Ausführung 1500—1521 von Giovanni und Antonio Minello. Vollendung 1533—1546 durch Falconetto 59
Die gegen das Kircheninnere sich öffnende Kapellenfassade, für deren Architektur Riccio verantwortlich ist, während die beiden Minelli die Dekoration schaffen, zeigt eine leichte fünfbogige Säulenhalle, über deren Attika sich ein Obergeschoss mit fünf Statuen in Nischen erhebt. Das Ganze reich, zierlich, aber nicht spielerisch.

PARMA

Dom, Chor von Osten. 1058 begonnen, 1106 geweiht . IX
An die von einem Klostergewölbe bedeckte Vierung schliessen sich auf drei Seiten quadratische Joche an, die in Konchen endigen (ausserdem haben die Querhausarme Ostapsiden). Die Wirkung von Osten nähert sich dem Eindrucke von Zentralbauten des Typus von S. Lorenzo in Mailand.
—, Kapellenschranke 279
Aus schlanken Pfeilern und Balustern gebildet, die ein Gebälk tragen.

S. Giovanni Evangelista, Inneres 53
— —, Kranzgesims 196
Von Bernardino Zaccagni. 1510.
Dreischiffige kreuzgewölbte Pfeilerbasilika, reich bemalt, mit Querhaus und Vierungskuppel. Grundriss und Schnitte bei Burckhardt, Renaissance, Fig. 131, 132.
— — —, Chorgestühl. 1512—1538 von Marcantonio Zucchi und Testa 274

S. Maria della Steccata. Von Bernardino und Giovanni Francesco Zaccagni 1521—1539. Chor später verlängert 14
Zentralanlage mit quadratischem Kern, bedeckt von einer Kuppel, die aussen mit Säulengalerie geschmückt ist, halbrunden Abschlüssen der Kreuzarme und niedrigen Eckkapellen. Die ursprünglichen Einzelformen noch frührenaissancemässig, das Ganze aber im Inneren von gewaltiger Geschlossenheit, innerhalb der Lombardei die letzte Erfüllung der auf die Schaffung eines Zentralbaues gerichteten Absichten.

PAVIA

Certosa, Kirche, Fassade 29
— —, Hauptportal 179
— —, Hauptportal, Kapitelle 218, 220
— —, Hauptportal, Fries 205
— —, Fassade, Bildwerke am Sockel 204
Baubeginn 1396 durch Bernardo da Venezia und Cristoforo da Conigo. Die Kirche erst seit 1453 unter Giuniforte Solari erheblich gefördert. Fassade nach Plan des Giovanni Antonio Amadeo, der seit dem Tode des Solari 1481—1499 den Bau leitet, 1491 mit Hilfe zahlreicher Schüler, hauptsächlich der Brüder Mantegazza begonnen, 1500—1507 von Benedetto Briosco, der seit 1501 das Hauptportal fertigt, bis zur oberen Galerie geführt, vollendet etwa 1540.
Die architektonische Gliederung der Fassade ist abhängig von mittelalterlichen lombardischen Vorbildern, sowohl in bezug auf die vortretenden Pfeiler, wie hinsichtlich der durchlaufenden Bogengalerien. Die Pfeiler sind in Nischen mit Figuren aufgelöst. Sämtliche Flächen des Erdgeschosses sind mit weissem Marmorbildwerk geschmückt, im wesentlichen von Amadeo und den Brüdern Mantegazza; jene des Obergeschosses sind farbig inkrustiert. Für den geplanten oberen Aufsatz war Flächenfüllung durch Malerei vorgesehen.
—, Kleiner Kreuzgang, Querschiffportal 176
Marmor. „Wohl der schmuckreichste Türrahmen der ganzen italienischen Frührenaissance" (Meyer, II, S. 11). Bezeichnet: Iohannes Antonius de Madeo fecit opus. Seit 1466.
—, Kleiner Kreuzgang, Tonfries. Vielleicht nach Entwürfen des Giuniforte Solari von dem Cremonesen Rinaldo de Stauris, seit 1464 205
—, Brunnen in einer der nördlichen Seitenkapellen der Kirche. Von Cristoforo und Antonio Mantegazza 269
—, Brunnen in der Stanza del Lavabo. Von Alberto Maffiolo, 1489—90, Fusswaschung aus der Werkstatt der Mantegazza, die übrigen Passionsbilder wohl von Amadeo vollendet. 269

Seite

Dom, Vierung. Von Cristoforo dei Rocchi, unter Mithilfe des Bramante, 1487 begonnen, nach seinem Tode, 1497, von Amadeo fortgesetzt 46
Der Bau, der laut Schreiben der Stadtgemeinde an den Kardinal Ascanio Sforza von 1487, mit der Hagia Sophia wetteifern soll (vgl. Meyer II, S. 84), ist in Langhaus, Querschiff und Chor dreischiffig und kreuzgewölbt. Der achteckige Kuppelraum hat die Breite des gesamten Langhauses. Die umlaufende Bogengalerie, die in zwei Geschossen auch an der Fassade geplant war, greift, wie an der Certosa, auf mittelalterliche lombardische Vorbilder zurück. Grundriss in Burckhardt, Renaissance, Fig. 129.
S. Maria Coronata (di Canepanova). Ausseres von Südosten 15
— — — — —, Inneres gegen Westen 15
1500, wahrscheinlich von Giovanni Antonio Amadeo, begonnen. Die Zuschreibung an Bramante mit dem Baubeginn um 1492 lässt sich nach Malaguzzi-Valeri, La Corte di Lodovico il Moro, II, 1915, nicht mehr aufrecht erhalten. Vollendet erst 1564.
Kuppelbedecktes Achteck mit Nischen im Unter-, Galerien im Obergeschoss, mit Vorhalle, östlich angefügtem Chore und vier Ecktürmen nach dem Muster der Cappella Portinari in S. Eustorgio in Mailand. Weiterbildung der Anlage der Sakristei von S. Satiro in Mailand. In den kraftvollen Einzelformen (Ecksäulen) kündigt sich die beginnende Hochrenaissance an.

PERETOLA

S. Maria. Tabernakel. Von Luca della Robbia. 1442 . 250

PERUGIA

Collegio del Cambio, Sala di Udienza. Richterstuhl. 1490—1493 von Domenico del Tasso 136
— — — — —. Wandbilder von Pietro Perugino 1499—1500 137
Die Dekoration des Raumes zeigt noch den gleichen Typus, wie er sich in der Camera degli Sposi in Mantua findet; doch ist die Rahmung der Bilder stärker betont, und diese selbst (Darstellungen aus der Geschichte Christi, sowie Tugenden mit ihren Vertretern) wirken daher mehr als Flächenbegrenzung, nicht als Wanddurchbrechung. Die Verbindung von Holzwerk und Malerei ist in diesem Raume besonders schön.
Dom, Chorgestühl 1486—1491. Von Giuliano da Maiano und Domenico del Tasso 275
Porta di S. Pietro. Seit 1473 von Agostino d'Antonio di Duccio und Polidoro di Stefano . . . 159
Das Motiv des dreibogigen Triumphbogens dürfte wohl von der Fassade der Kirche S. Francesco in Rimini übernommen sein, in der Agostino seit 1450 arbeitet.
S. Bernardino, Fassade. 1457—1461 von Agostino d'Antonio di Duccio 34
Das Motiv des grossen Bogens beherrscht, wirksamer als in S. Andrea in Mantua, die Fassade. Sie ist, auch ohne die sehr fein abgewogene Ornamentik, im Gegensatze zu den bolognesischen und lombardischen Bauten, ein Beispiel guter Frührenaissancedisposition, z. B. im Wechsel der flachen Bildwerke mit den statuengeschmückten Tabernakeln der Eckpfeiler.
S. Pietro dei Cassinesi, Portal. 15. Jahrhundert . . 180

PESARO

Palazzo di Prefettizio, Fassade. Vor 1465 von Luciano da Laurana. Fenster von Domenico Rosselli. Hof und Seitenflügel von Girolamo und Bartolommeo Genga 86
Im Erdgeschosse sechs Bogen auf Rustikapfeilern. Darüber statt eines Gebälkes Gurtgesims, breiter Fries und durchlaufende Fensterbank. Das Obergeschoss fünfachsig mit grossen Fenstern mit geradem Sturz. Der Wechsel der vertikalen Achsen bewirkt eine Freiheit des Ausdruckes, die ein anderer Renaissancebaumeister als Laurana schwerlich hätte wagen dürfen.
Villa Imperiale, Gesamtansicht 105
— —, Brunnen 264
Der ältere Teil der Villa ist vielleicht 1452 begonnen und um 1469 in der Hauptsache vollendet, der jüngere Teil wird von Girolamo Genga 1530 in Angriff genommen.

Seite

Der ältere Teil, die Villa Sforzesca, „besteht im wesentlichen aus einem Gebäudewürfel mit innerem Hofe, dessen Erdgeschoss umlaufende, säulengetragene Rundbogenarkaden hat. Oberhalb eines Frieses, der von Gesimsen mit Zahnschnitt abgegrenzt wird, eine ebenfalls alle vier Hofwände öffnende Loggia mit geradem Gebälk. Diese obere Galerie stand mit einer Aussichtsloggia in Verbindung, die das oberste Stockwerk der Hauptfront erschloss" (Patzak, II, S. 132). Das wenig gegliederte Aussere beherrscht ein schlanker Turm im Osttrakt. Die Wirkung im ganzen noch mittelalterlich.

PESCIA

S. Francesco, Cappella Cardini, Inneres. 1451 von Andrea di Lazzaro Cavalcanti 57
Auf den beiden offenen Langseiten tragen je zwei korinthische Säulen ein Gebälk, über dem sich eine Tonne wölbt. Den Eingang bildet ein Portal nach dem Muster antiker Triumphbogen, mit Archivolte auf korinthischen Pilastern, umrahmt von Gebälk auf korinthischen Säulen. In der Durchbildung der Einzelheiten klingt die Weise des Brunelleschi immerhin nach.

PIACENZA

Palazzo degli Scoti da S. Nazaro, Portal. Wohl von Giovanni Battagio. Ende des 15. Jahrhunderts . . 178
Rundbogige Tür, rechteckig von Pilastern und Gesims umrahmt. In den Zwickeln Bildnisse des Ettore und der Cassandra Scoti. Volutenbekrönung, von Sphingen eingefasst. Verwandt, doch noch stattlicher, das Portal des Palazzo dei Tribunali in Piacenza, 1484 von Battagio (Abb. Meyer II, Taf. 9).
S. Maria di Campagna. Von Alessio Taramelli, um 1525 17
Griechisches Kreuz mit Vierungskuppel und stark vorspringenden, platt geschlossenen Armen; in den Ecken kuppelbedeckte niedrige Kapellen.
S. Sisto, Inneres. Von Alessio Taramelli. 1499—1511 52
Säulenbasilika mit Querschiff und Westhalle; beide Vierungen kuppelbedeckt mit Laternenlicht. Das Tonnengewölbe über dem Mittelschiff gestattet naturgemäss nur wenig und kleine Fensteröffnungen in den Sargwänden (vgl. S. Annunziata in Arezzo). Die Seitenschiffe auch hier als selbständige Kompartimente mit Kugelkappen gebildet. Eigen zwei Westkapellen, kleine Zentralbauten nach dem Muster der mittelalterlichen Cappella della Deposizione bei S. Satiro in Mailand (Abb. S. 50).

PIENZA

Brunnen auf der Piazza. Von Bernardo Rosselino. 1462 264
Dom, Fassade 22
—, Inneres 47
Von Bernardo Rossellino, 1460—1463.
Dreischiffige Hallenkirche, einem Wunsche des Papstes Pius II. entsprechend, nach deutschem Muster, in Grundriss und Gewölbebildung gotisch. Auch die dreiteilige Fassade lehnt sich im Motiv der Pfeilergliederung an nordische Vorbilder an; nur die Einzelheiten, wie die Blendbogen auf Säulen und der flache Giebel, tragen Renaissancezüge (vgl. S. Maria in Portico in Siena, S. 48).
Palazzo Piccolomini, Fassade 73
— —, Hof 110
— —, Kamin 272
1460—1463 von Bernardo Rossellino.
Dreigeschossige Fassade, die das Schema des Palazzo Rucellai ungeschickt nachahmt. Der Sockel wird höher, die Fenster werden grösser, ihr Verhältnis zu der Mauerfläche zwischen zwei Pilastern verschlechtert sich; auch dass die Fensterbogenscheitel an den Architrav anstossen, ist kein künstlerischer Gewinn. Das Kranzgesims zu klein. Im Hofe auf stämmigen Kompositsäulen unprofilierte Bogen. Darüber Gesims, Fries und durchlaufende Sohlbank, auf der rechteckige Fenster mit Steinkreuzen sitzen.
Palazzo Pubblico, Fassade. 1459—1462 von Bernardo Rossellino 103
Zwei Geschosse; im Erdgeschoss hohe Bogen auf Säulen und Eckpfeilern; darüber Gesims, Fries und durchlaufende Sohlbank, auf der in den Bogenachsen rundbogige Doppel-

Seite

fenster sitzen; den oberen Abschluss bildet eine Attika. Vergleicht man den Bau etwa mit dem verwandten Palazzo Pretorio in Lucca (Abb. S. 100), so gewinnt immerhin Rossellino.

PISA

Dom, Weihwasserbecken. Von Girolamo Rossimino. 1518 267

Museo civico, Venus von Pisa. Wohl zwischen 1334 und 1357 in der Schule des Giovanni Pisano entstanden . XIV
Freie Nachbildung einer Venus vom Typus der mediceischen.

PISTOIA

Dom, Vorhalle. Tonnengewölbe. Maiolika. Schule des Andrea della Robbia um 1505 149
—, Leuchter. 15. Jahrhundert 283

Ospedale del Ceppo, Fassade. Der Bau von 1277 im Beginne des 16. Jahrhunderts erneuert. Ausschmückung der Fassade durch farbige Tonbildwerke 1514—1525 von Giovanni und Girolamo della Robbia, vollendet 1585 von Filippo Paladini 91
Zweigeschossige Fassade nach dem Muster des Ospedale degli Innocenti in Florenz. Unten lichte Bogenhalle, aus sechs Achsen bestehend. Im niedrigen Obergeschosse, auf dem breiten Friese unmittelbar sitzend, Fenster mit geradem Sturze.

S. Domenico. Grabmal des Filippo Lazzari. 1462 bis 1468. Gesamtentwurf und vielleicht Gestalt des Toten von Bernardo, übrige Ausführung von Antonio Rossellino 225
Der obere Teil des Grabmals folgt dem Typus des Grabmales Johanns XXIII. im Florentiner Baptisterium. Über dem Sarkophage, auf dem der Tote unmittelbar ruht, halten drei Engel einen Baldachin. Darunter die Darstellung der Lehrtätigkeit des Verstorbenen.

POGGIO A CAIANO

Villa Medici, Gesamtansicht 106
— —, Eingangshalle 108
— —, Tonnengewölbe der Eingangshalle 147
1480—1485 von Giuliano da Sangallo für Lorenzo il Magnifico errichtet.
Im Gegensatze zu den übrigen hier abgebildeten Villen, die, obgleich sie dem 15. Jahrhundert angehören, meist noch wehrhaft sind und mittelalterliche Formen zeigen, ist die Villa Medici in Poggio a Caiano ein reiner Frührenaissancebau. Pfeilerarkaden tragen eine Terrasse, zu der zwei ursprünglich gerade Freitreppen hinanführen. Auf ihr die aus drei parallelen Trakten bestehende Villa, der an der Schauseite eine Säulenhalle mit geradem Gebälk und stuckiertem Tonnengewölbe vorgelegt ist. Der Fries ahmt antike Vorbilder nach. Im flachen Giebel das Mediciwappen. Die Fenster der beiden Geschosse gross, rechteckig und rhythmisch verteilt.

PRATO

Dom, Aussenkanzel, 1428—1438. Von Donatello unter Mithilfe des Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi 254
—, Eherne Konsole, 1433, von Michelozzi gegossen . 215
—, Kanzel, 1473. Aufbau und zwei Bildwerke von Mino da Fiesole, die übrigen Bildwerke von Antonio Rossellino 259

S. Maria delle Carceri, Äusseres 5
— — — —, Inneres 4
Von Giuliano da Sangallo 1485—1491.
Griechisches Kreuz mit Tonnengewölben, die eine Attika tragen, über der sich die Kuppel erhebt. Das Aussere, von doppelten Eckpilastern eingefasst, ein Beispiel der in der Renaissance seltenen Inkrustation mit Marmor und Verde Antico.

S. Niccolò da Tolentino, Sakristeibrunnen. 1520. Von Giovanni della Robbia 270

RAVENNA

Museum, Portal. 15. Jahrhundert 180
Sockel einer Säule auf der Piazza. 1483. Aus der Werkstatt des Pietro Lombardi 262

REIMS

Kathedrale, Hauptportal, Heimsuchung, Kopf der Maria XII
— — —, Elisabeth XXII
Um 1240. Beispiele der antikisierenden Richtung der französischen gotischen Bildnerkunst.

Seite

RIMINI

S. Francesco, Fassade 21
— —, Südliche Langwand 20
— —, Inneres 44
— —, Dekoration der oberen Nordwand im Inneren, zwischen der zweiten und dritten Kapelle 203
— —, Portal der Cappella della Vergine 163
— —, Pfeilerbasis 209
— —, Kapellenschranken 278
— —, Grabmal des Sigismondo Malatesta, † 1468 . . 233
— —, Fries und Gesims vom Grabmal des Sigismondo Malatesta 198
Umbau einer vorhandenen gotischen Kirche nach Entwurf des Leone Battista Alberti. Beginn der Arbeit 31. Oktober 1446, an der Fassade 1454. Bauleiter Matteo dei Pasti, Pier dei Gennari, Matteo Nuzio. Den gesamten Kapellenschmuck fertigt seit etwa 1450 bis nach 1460 Agostino d'Antonio di Duccio, mit oberitalienischen Gehilfen. Das Grabmal des Sigismondo Malatesta ist von Francesco di Simone Ferrucci gefertigt.
Eine einschiffige, flachgedeckte gotische Klosterkirche, aussen und innen ummantelt; aussen mit einem Gerüst von Pfeilern und Bogen, denen an der dreiteiligen, zweigeschossigen, unvollendeten Fassade noch Säulen, im Obergeschosse Pilaster mit Gebälk vorgelegt sind. Die Übermittelung vom Unter- zum Obergeschoss der Fassade wird durch Halbgiebel bewerkstelligt. Die Langwände sind mit Bogen und Pfeilern verkleidet. In den Bogennischen Sarkophage von Dichtern und Hofbeamten. Ausser dem Ausgeführten waren ein Tonnengewölbe für das Langhaus, ferner Querschiff, Chor und Vierungskuppel beabsichtigt.
Das Grabmal des Sigismondo Malatesta zeigt den Typus des kleinen Nischengrabes. Auf die Darstellung der Figur des Toten ist verzichtet.

S. Maria delle Grazie, Decke. 15. Jahrhundert . . . 127
Die Form der Decke ist noch spätmittelalterlich: ein kassettiertes Holztonnengewölbe mit Kleeblattbogenquerschnitt, wie es sich ähnlich in S. Fermo in Verona und in S. Stefano in Venedig findet.

ROM

Palazzo Corneto (Torlonia), Fassade. 1496—1504 . . 75
Dreigeschossige Fassade von sieben Fensterachsen, Weiterbildung des Typus der Cancelleria, hochrenaissancemässiger Bildung sich nähernd. Der Sockel hier noch höher und mächtiger, die Fenster des Hauptgeschosses bis zum Gebälk hinaufgeführt, die Intervalle zwischen den Doppelpilastern breiter.

Palazzo Riario (della Cancelleria), Hauptfassade . . 74
— —, Balkon 191
— —, Hof 118
1486—1496.
Hauptfassade dreigeschossig, 14 Achsen lang, mit durchlaufenden Gesimsen, flach gequadert, mit Fugenschnitt. Das Erdgeschoss mit kleinen Rundbogenfenstern als Sockel behandelt. Das Mittelgeschoss durch Form und Grösse der Fenster deutlich als Hauptgeschoss gekennzeichnet. Beide Geschosse haben durchlaufende Brüstungen, auf deren Verkröpfungen Doppelpilaster sitzen. Die äussersten Achsen als vorspringende Risalite gebildet. Das Ganze eine starke Steigerung der Fassadenbildung des Palazzo Rucellai. Über die Durchformung der Verhältnisse bis ins einzelne vgl. Wölfflin, Renaissance und Barock, 1907, S. 49. Der Hof zeigt eine zweigeschossige toskanische Säulenhalle mit Eckpfeilern. Darüber Obergeschoss, dessen Wände durch korinthische Pilaster gegliedert werden, mit rechteckigen Fenstern. Die Anlage atmet durchaus den Geist der Frührenaissance, im Gegensatze etwa zur Hofanlage des Palazzo di Venezia, und vor allem zu Bramantes römischen Bauten.

Palazzo di Venezia, Fassade XVII
— — —, Hof 119
Zwischen 1451 und 1455 begonnen. Hof 1466. Bauunternehmer Amedeo di Francesco da Settignano (nach 1464) und Giuliano da Sangallo. Bauleiter wahrscheinlich Giacomo di Cristofano da Pietrasanta.

Seite

Das Äussere mit seinem Turm und Zinnenkranz, den breiten, unproportionierten Geschossen, den schwachen Sohlbankgesimsen und der Willkür der Fensteranordnung noch gotisch. Die Fenster des Hauptgeschosses waren ursprünglich spitzbogig und erhielten 1466 die steinernen Fensterkreuze und den geraden Sturz. Der Hof ist der erste der Renaissance mit Pfeilerhallen, angelegt nach dem Muster des Kolosseums. Doch sind dessen Attiken als Postamente missverstanden.

S. Agostino, Fassade. 1479–83 von Giacomo da Pietrasanta und Sebastiano da Firenze 27
Zweigeschossige durch Pilaster und Rahmen gegliederte Fassade. Zwischen den beiden Geschossen ein attikaartiges flaches Trapez von wenig glücklicher Wirkung; auch die seitlich überleitenden Voluten mit ionischen Eckblättern viel zu schwer.

S. Clemente. Grabmal des Kardinals Bartolommeo Roverella, † 1476. Von Andrea Bregno, Gottvater, Muttergottes und Engel von Giovanni Dalmata . . 238
Das Grabmal folgt in der Anordnung der Hauptteile dem Brunigrabe in S. Croce zu Florenz. Römisch ist der hohe Sockel mit der Inschrift, lombardisch die Nischenfüllung.

S. Maria in Araceli. Grabmal des Lodovico Lebretto, † 1465. In der Art des Andrea Bregno 237
Der Inschriftsockel römisch. Statt des Bogenabschlusses ein gerades Gebälk, von geschwungenem Segmentgiebel bekrönt. Darunter in Nischen, von Doppelpilastern eingerahmt, Brustbilder von Heiligen. Zu den Seiten des Sarkophages die Bilder der Heiligen Michael und Franciscus.

S. Maria del Popolo, Fassade 27
— — — —, Verhältnisse der Fassade XXX
— — — —, Inneres 46
1472–1477 wohl von Amedeo di Francesco da Settignano, Chor etwa 1505–1509 von Bramante.
Zweigeschossige, durch Pilaster gegliederte Fassade. Die überleitenden Voluten später verändert. Die Gewölbe der dreischiffigen Basilika ruhen auf Pfeilern mit vorgelegten Halbsäulen. Über der Vierung kleine Kuppel.
— — — —, Schranke mit dem Roverewappen . . . 276
— — — —, Grabmal des Marcantonio Albertoni. 1485 235
Von Giovanni Cristoforo Romano. Die Grabfigur von Niccolò Ciumare 235
Beispiel eines Nischengrabes von bescheidenen Ausmessungen.

S. Maria in Trastevere, Tabernakel. 1471. Von Mino da Fiesole 251

S. Pietro in Montorio, Fassade. Seit 1472. In der Art des Amedeo di Francesco da Settignano . . . 31
Die Fassade der einschiffigen Kirche ist zweigeschossig, von Pilastern eingerahmt, mit flachem Giebel.

S. Pietro in Vaticano, Erztür 1433–1445 von Antonio Averulino, genannt Filarete 184
Die ehernen Türflügel zeigen im Stile eine Mischung von archaisierender Gotik und Renaissance. Antikisierendes Ornament umrahmt vier grössere rechteckige Felder mit den Darstellungen Christi, Mariä, Petri und Pauli in Anlehnung an altchristliche Vorbilder, während zwei kleine quadratische Felder mit den Martyrien Petri und Pauli wiederum stärkere Einwirkung der Antike verraten.

Vatikan, Appartamento Borgia. Saal des Marienlebens. Gemälde 1493–1495 von Pinturicchio und Schülern . 138
— — —, Saal der Heiligenleben. Gemälde aus der Legende der Heiligen Katharina v. Alexandrien, Susanna, Barbara, Antonius und Paulus Er., Sebastian. sowie Mariä Heimsuchung 1493–1495 von Pinturicchio. Intarsierte Bänke aus der Bibliothek Sixtus IV. . . . 139
— — —, Saal der freien Künste. Gemälde 1493–1495 von Pinturicchio und Schülern. Kamin nach Entwurf des Andrea Sansovino von Simone Mosca . . . 140
— — — —, Tabernakel, 1515, Schule der Robbia . . 251
— — —, Saal des Credo. Propheten- und Apostelbilder, 1493–1495 von Pier Matteo d'Amelia 241
Von der älteren gemalten Dekoration (Mantua, Bergamo, Abb. S. 134, 135) unterscheidet sich die Ausschmückung der Räume des Appartamento Borgia dadurch, dass die Gemälde nicht tiefer als bis zum Gewölbeansatz herabreichen, der durch ein starkes Gesims von der eigentlichen Wand geschieden wird. Für die figürliche gemalte Dekoration bleiben nur die Füllungen der Schildbogen und allenfalls die Gewölbekappen. Die Wände selbst können nunmehr rein ornamental geschmückt und als Folie für beweglichen Schmuck verwendet werden.

Vatikan, Sixtinische Kapelle. Schranke der Epistelseite. Von Mino da Fiesole, um 1481. Die andere Hälfte von Giovanni Dalmata 280

RUSCIANO

Villa Pitti, Fenster. Die Villa wird nach Vasaris Angabe zwischen 1446 und 1451 von Brunelleschi umgebaut. Das abgebildete Fenster kann jedoch dieser Bauzeit nicht angehören. Patzak II, S. 32, weist es dem Luca Fancelli zu 191
Rechteckige Fensteröffnung mit Pilastern und geradem Gebälk. Das Ornament im Fries sehr fein, in den Pilastern auffallend stark.

SAN GIMIGNANO

Collegiata, Cappella di S. Fina. Entwurf 1468 von Giuliano da Maiano, Ausführung von Benedetto da Maiano 55
—, Altar der hl. Fina. 1475 von Benedetto da Maiano 241
Der Altar folgt der Anordnung des Altares in der Kapelle des Kardinals von Portugal. „Der Hostienschrein über dem Altartische wird von zwei Engelpaaren in Nischen zwischen reich ornamentierten Pilastern flankiert; in dem Gebälke darüber Reliefs der Finalegende. Auf dem Gebälk ruht der Sarkophag der Heiligen, darüber schliesst ein Rundrelief mit der Madonna zwischen schwebenden Engeln den von zurückgeschlagenen Vorhängen umrahmten Aufbau" (Cicerone I, S. 482).

S. Agostino, Cappella di S. Bartolo. 1494. Von Benedetto da Maiano 55
— — — — — —, Altar. 1494. Von Benedetto da Maiano 240
Der Sarkophag des Heiligen ruht auf dem Altartische. Darüber im Altaraufbau in Nischen die drei theologischen Tugenden. Den Abschluss bildet die Muttergottes zwischen anbetenden Engeln. Das Ganze von Vorhängen umrahmt.

SARONNO

Santuario della Madonna, Kuppel. Der Bau der Kirche 1498 von Vincenzo dell'Orto begonnen 10
Die Verkleidung des Tamburs und der Kuppel durch eine Säulengalerie ist eine Fortentwicklung des Motives an S. Maria delle Grazie in Mailand. Die Kandelabersäulchen, auf hohen Sockeln, gehören zu den zierlichsten ihrer Gattung. Laterne schlank und reich durchbrochen.

SIENA

Accademia di Belle Arti, Pilaster. Von Antonio Barili 208

Dom, Fussboden im südlichen Querschiffe. Darstellung der Lebensalter, nach Entwurf von Antonio Federighi dei Tolomei, 1475 157
—, Kanzeltreppe. 1543, nach Entwurf von Bartolommeo Neroni, ausgeführt von Bernardino di Giacomo . 279
Die schlanken Baluster noch von frührenaissancemässiger Bildung.
—, Weihwasserbecken, 1462–1463, von Antonio Federighi dei Tolomei 268
—, Taufbecken, nach 1482, Schule des Antonio Federighi dei Tolomei 262
Achteckig. In den Feldern zwischen den Eckpilastern Darstellungen aus der Schöpfungsgeschichte.

Dom, Bibliothek. Fassade von Lorenzo Marrina, 1504 62
— —, Inneres, 1493–1508. Fresken mit Szenen aus dem Leben des Papstes Pius II. von Pinturicchio, 1503–1508 142
Eines der schönsten Beispiele einheitlicher Innendekoration der Frührenaissance. Der stark perspektivischen, raumdurchbrechenden Wirkung der Bilder wirkt eine um so stärkere Betonung des Rahmens entgegen. Die Fassade wird durch drei Pilaster in zwei Bogenfelder gegliedert, von denen das eine für die Tür, das andere für einen Altar bestimmt ist.

Fonte Gaia. 1409–1419. Von Iacopo della Quercia 265
Grossartiges Beispiel eines nicht für allseitige Sichtbarkeit

Seite

bestimmten, sondern gegen eine Rückwand gestellten öffentlichen Brunnens des frühen 15. Jahrhunderts. Die Aufnahme gibt den Zustand vor 1904.

Loggia dei Nobili. 1417 nach einem Entwurfe des Sano di Matteo begonnen. Untergeschoss 1422—1438 von Pietro di Minella vollendet. Obergeschoss und dekorative Ausstattung jünger 98

Die Abbildung hat hier nur die Aufgabe, durch Vergleichung mit dem Bilde der Loggia del Papa den Unterschied zwischen Gotik und Renaissance deutlich zu machen. Schwere quadratische Pfeiler mit vorgelegten Halbsäulen tragen weit gespannte Bogen, ähnlich wie an der Loggia dei Lanzi in Florenz. Das schwere Hochrenaissanceobergeschoss passt sich dem Unterbau vortrefflich an.

Loggia del Papa. 1462—1463 von Antonio Federighi dei Tolomei 98

Drei weit gespannte Bogen auf schlanken Säulen tragen einen zum Unterbau vorzüglich proportionierten attikaartigen Fries: eines der schönsten Beispiele der Leichtigkeit und Anmut toskanischer Frührenaissance.

Palazzo Bandini-Piccolomini. Vielleicht von Giacomo di Bartolommeo di Marco Cozzarelli 70

Vornehme zweigeschossige Backsteinfassade von edlen Verhältnissen. Die Fenster mit geradem Sturz und Flachgiebel, eher auf urbinatischen denn Florentiner Einfluss hinweisend.

Palazzo della Ciaia. Vielleicht von Francesco di Giorgio Martini 71

Dreigeschossige nicht rustizierte Fassade, Fenster mit geradem Sturz.

Palazzo del Diavolo, Fassade der Kapelle. Von Antonio Federighi dei Tolomei. 1460 31

Ziegelbau von quadratischen Dimensionen. Das Äussere mit mächtigen toskanischen Eckpfeilern auf hohen Sockeln, die zweigeschossige Fassaden mit grossen Bogenöffnungen im Untergeschoss einfassen und ein schweres Kranzgesims mit Giebel tragen, von fast hochrenaissancemässiger Wirkung. Der Greifenfries ist eine unmittelbare Nachahmung des Frieses vom Tempel des Antoninus und der Faustina in Rom.

Palazzo del Magnifico, Standartenhalter. Von Giacomo di Bartolommeo di Marco Cozzarelli 282

Palazzo Piccolomini, Fassade 64

— —, Kranzgesims 197

1469—1509. Wahrscheinlich nach Plan des Bernardo Rossellino von P. P. Porrina ausgeführt.

Dreigeschossiger, gleichmässig rustizierter Bau. Erdgeschoss mit zwei Reihen rechteckiger Fenster, von denen die unteren in Blendbogen sitzen. Die beiden Obergeschosse mit Doppelfenstern. Die Gesimse sind zu den Geschossen proportioniert, das Kranzgesims zum ganzen Bau. Der Hof des Palastes (Patzak II, Tafel 20), mit schlanken korinthischen Säulen und Sprossenfenstern mit geradem Sturz, darf als einer der besten in Toskana gelten.

S. Caterina in Fontebranda, Fassade. 1465—1474 von Francesco del Guasta und Corso di Bastiano . 32

Korinthische Pilaster tragen ein Kranzgesims mit Girlandenfries, darüber einen steilen Giebel. Das Portal mit seinem Aufsatze, der aus einem rechteckig umrahmten Halbkreise besteht, steht zu der kleinen Fassade im glücklichsten Verhältnis.

S. Domenico, Tabernakel. Vor 1475. Von Benedetto da Maiano 253

S. Francesco. Grabmal des Cristoforo Felici. † 1456. Von Urbano da Cortona, 1486 vollendet 224

Die Anordnung selbständig, in Anlehnung an mittelalterliche Vorbilder: der Tote ruht unter dem von Pfeilern getragenen Sarkophage.

S. Maria dei Servi, Ionische Kapitelle. 1471 211

S. Maria in Porticu (Fontegiusta), Untere Kirche, Inneres. 1479—1485 von Francesco di Cristoforo Fedeli und Giacomo di Giovanni aus Como 48

Das Innere des Raumes der unteren Kirche — darüber erhebt sich noch eine kleinere Kapelle — verrät unschwer, dass seine aus Como gebürtigen Meister mit nordischer Kunst Fühlung haben. Es zeigt die in der deutschen Spätgotik nicht seltene Anlage einer dreischiffigen, dreijochigen Hallenkirche (vgl. die Frauenkirche in Nürnberg). Neun quadratische, in ein grosses Quadrat geordnete Kreuzgewölbe werden von vier Säulen getragen.

Seite

TODI

S. Maria della Consolazione, Grundriss XXV

— — — —, Äusseres 6

— — — —, Inneres 7

Inneres 1508 von Cola Matteuccio da Caprarola begonnen. Das Äussere 1516—1524 von Ambrogio di Antonio da Milano und Francesco di Vito Lombardo vollendet. Kuppel 1606.

Zentralanlage aus einem quadratischen Kern und vier Konchen bestehend, dem Typus von S. Lorenzo in Mailand folgend und eine wichtige Zwischenstellung zwischen der Choranlage von S. Maria delle Grazie in Mailand und dem römischen S. Peter einnehmend. Die Einfachheit der Gliederung schon hochrenaissancemässig, Pilaster und sonstige Einzelheiten aber noch zu schwächlich und unentschieden, zumal die Verhältnisse der inneren Pilasterordnungen. Die Kuppel zeigt die schlanke Barockform.

TOSCANELLA

Chiesa del Seminario, Cappella Ludovisi, 1486 58

TRIENT

Palazzo Tabarelli, Fassade. Ende des 15. Jahrhunderts 78

Dreigeschossige Fassade vom Typus des Bologneser Palazzo Sanuti. Massverhältnisse, Bildung des Sockels, der Eckpilaster und der Friese mit Bildnismedaillons, gleichmässig derb, vor allem jedoch die willkürliche Anordnung der Fenster, deren Gruppierung venezianische Einflüsse verrät. Die Annahme Riehls, Kunst an der Brennerstrasse, 1908, S. 245, das Obergeschoss sei im 18. Jahrhundert hinzugefügt, wird durch eine Aufnahme in Schickhardts Skizzenbuch von 1598 widerlegt (vgl. Heyd, Handschriften und Handzeichnungen Heinrich Schickhardts, 1902, S. 27).

TURIN

Dom. Fassade. Von Amedeo di Francesco da Settignano, 1491—1498 25

Dreischiffige Querschiffbasilika mit nicht ursprünglicher achteckiger Kuppel. Die Fassade zweigeschossig mit doppelten Pilasterstellungen und Volutenüberleitung.

URBINO

Palazzo Ducale, Westbau 63

— —, Ecke gegen den Domplatz 71

— —, Hof 117

— —, Hof, Kapitell 213

— —, Hofportal 168

— —, Fenster 190

— —, Fenster aus der Sala della Iole 190

— —, Cappella del Perdono, Inneres 57

— —, Arbeitszimmer des Herzogs, Kassettendecke, 1476 156

— —, Tür der Sala della Iole 167

— —, Türen 169

— —, Tür der Sala del Trono 170

— —, Tür der Sala del Trono, Gebälk 199

— —, Intarsientür, vielleicht von Baccio Pontelli, 1479—1482 185

— —, Türfriese, nach 1476 . . . . . 200, 201

— —, Kamin in der Sala della Iole, nach 1476, von Domenico Rosselli 271

— —, Kamin in der Sala degli Angeli, nach 1476, von Domenico Rosselli 271

— —, Kamin in der Sala del Trono, von Domenico Rosselli 272

— —, Wappen der Montefeltre 277

Der Palazzo wird 1447 von Herzog Federigo da Montefeltre an der Ecke gegen S. Domenico begonnen. Seit etwa 1465 hat Luciano da Laurana, 1468 als oberster Architekt bestätigt, die Bauleitung; bei seinem Tode, 1479, hinterlässt er das Werk in der Hauptsache vollendet. Die Ausstattung zieht sich bis 1482 hin; sie ist zum kleineren Teile von Domenico Rosselli in den strengen Formen der Florentiner Kunst, zum grösseren von Ambrogio di Antonio da Milano in dem üppigeren Stile der lombardischen Renaissance durchgeführt; von ihm alle Dekorationen, deren Meister oben nicht ausdrücklich erwähnt ist.

Seite

Der grosse unregelmässige Bau wird schon im Entstehen als eines der klassischen Werke der Renaissancebaukunst bewundert. Ihm danken Francesco di Giorgio Martini, der erst 1477 nach Urbino kommt, Giacomo Cozzarelli und Bramante die Grösse und Würde ihres Stiles. Das Äussere bleibt unvollendet. Die von zwei noch an mittelalterliche Vorbilder gemahnenden runden Treppentürmen eingefasste Westfront besitzt eine viergeschossige Loggia (S. 63). Der älteste Teil (S. 71) des Baues zeigt an der Langseite rundbogige Doppelfenster, an der Platzfront hingegen eine grossartige Komposition von drei Portalen und vier Fenstern mit geradem Sturz (vgl. Einleitung S. XXVI). Ein Quaderbelag mit Fugenschnitt war vorgesehen. Neben dieser Platzfront ist das Glanzstück des Baues der quadratische Hof (S. 117), wie Patzak II, S. 44 ff. mit Recht hervorhebt, im 15. Jahrhundert unerreicht. Fein profilierte Archivolten auf korinthischen Säulen. An den Ecken Pfeiler mit vorgelegten Halbsäulen, wodurch das Zusammenlaufen der Bogenfaszien nach Florentiner Art vermieden wurde. Über den Archivolten ein durchlaufendes Gebälk. Den Säulen entsprechen im Obergeschoss korinthische Pilaster, den Bogen gut proportionierte Fenster mit geradem Sturz.

S. Bernardino dei Zoccolanti. Um 1470. Wohl mit Unrecht als Jugendwerk des Bramante in Anspruch genommen 30

Einschiffige, tonnengewölbte Kirche mit Kuppel über der Vierung, an die sich aussen rechteckig verkleidete Halbkreisnischen als Kreuzarme anlehnen. Das Äussere, Backsteinbau, durch schlichte Gesimse in drei Geschosse gegliedert, mit Säulenportal, von guten Verhältnissen.

S. Domenico, Portal. 1449—1454. Von Maso di Bartolommeo und Pasquino da Montepulciano . . . 178

Rechteckige Türöffnung, zum erstenmal in der Renaissance von freistehenden Säulen eingefasst, die ein verkröpftes Gebälk tragen. Darüber Rundbogenfeld und Flachgiebel.

VENEDIG

Denkmal des Bartolommeo Colleoni 222

— — — —, Kranzgesims des Sockels 199

Von Andrea del Verrocchio, 1481—1488. Vollendung und Sockel von Alessandro Leopardi 1491—1493.

Das Denkmal ist gleich dem Gattamelatamonument auf einem Kirchplatze frei aufgestellt und, wie jenes, bestimmt, gegen den Himmel gesehen zu werden. Der Standort des Betrachters ist vor der Mitte der Fassade von S. Giovanni e Paolo. Im Gegensatze zu der Gehaltenheit des Gattamelata zeigt das Colleonidenkmal schon im Aufbau des Sockels, vor allem aber in den Figuren von Ross und Reiter, eine nur mühsam gezügelte Kraft. Alles ist hier auf die Spitze getrieben, auch die goldschmiedmässige Ziselierung des Erzes, ein Werk des Leopardi.

Dogenpalast, Hof, Ostflügel 129

Der Ostflügel des Hofes erhält nach dem Brande von 1483 neuen Marmorschmuck. Antonio Rizzo verwandelt 1484—1498 die Säulen der Erdgeschosshalle in achteckige Pfeiler, die Spitzbogen in Rundbogen und beginnt den Bau der Scala dei Giganti. Pietro Lombardi erneuert 1499 bis nach 1511 die Bekleidung der Obergeschosse und vollendet die Treppe. Lorenzo Bregno setzt die Arbeit fort, Antonio Abbondio, gen. Scarpagnino beschliesst sie 1545—1550. Die Ornamentik fertigen Domenico und Bernardino Mantovano. Schöpfer des Mars und Neptun ist Iacopo Sansovino, 1554—1566. „Die unabsichtliche Unsymmetrie der Fassade ist beinahe ein Glück zu nennen, da die Architektur wohl ohnehin für eine wahre Komposition im grossen nicht ausgereicht hätte. Es kommt dabei freilich zu krausen Extremen: Fenster desselben Stockwerkes von verschiedener Höhe, doppelte Friese u. a. m., was man über dem ungeheuren Reichtume der Dekoration vergessen muss“ (Cicerone I, S. 179).

Palazzo Corner-Spinelli, Fassade. Von Moro Coducci, Ende des 15. Jahrhunderts 82

Der Palazzo Corner-Spinelli zeigt gleich den Palazzi Manzoni-Angaran, Vendramin-Calergi und Contarini delle figure die schon im Mittelalter übliche Fassadengliederung: über dem Portal sind in der Mitte der Fassade die Fenster der grossen Halle — hier zwei, im Palazzo Manzoni fünf — zu einer Art Loggia zusammengefasst; zu ihr sind die äusseren, durch breite Mauerflächen getrennten Fenster symmetrisch geordnet. Der Palast zeigt über einem hohen rustizierten Sockelgeschoss zwei gleichwertige Hauptgeschosse. Über der Mitte der Fassade ein kleiner Giebel. In den rundbogigen Doppelfenstern ist die Spätgotik noch nicht völlig überwunden.

Palazzo Manzoni-Angaran, Fassade. 15. Jahrhundert . 81

Dreigeschossige Fassade mit schlanken Rundbogenfenstern, die in der Mitte der Obergeschosse zu Loggiaöffnungen zusammengeordnet sind.

Palazzo Minelli, Treppenturm. Von Giovanni Candi, vor 1499 80

Zylinderförmiger, mit einer Haube bedeckter, durch ansteigende Bogenöffnungen durchbrochener Turm, an den sich ein Bogenhallenbau anschliesst. Die Anlage des Turmes greift wohl auf romanische Vorbilder von der Art des Domturmes in Pisa zurück.

Palazzo Vendramin-Calergi, Fassade. Begonnen 1481, wahrscheinlich von Moro Coducci, vollendet um 1509 von Pietro Lombardi 83

Dreigeschossige Fassade mit auf venezianische Art rhythmisch geordneten rundbogigen Doppelfenstern. Während das Untergeschoss durch zarte Pilaster gegliedert wird, zeigen die Obergeschosse als Wandschmuck freie Säulen verwendet, zwischen den drei Mittelfenstern einfach, seitlich paarweise, ein an sich grossartiges, aber hier spielerisch verwendetes Motiv. Man muss mit dieser Fassade etwa die Front des Palazzo Corneto in Rom (Abb. S. 75) vergleichen, um den Unterschied zwischen Spiel und Kunst zu begreifen.

Procurazie vecchie, Fassade. Seit 1480 erstes und zweites Geschoss von Pietro Lombardi, 1517 Obergeschoss von Bartolommeo Buon 80

Langgestreckter Bau, die ganze Nordseite des Markusplatzes begrenzend, mit drei Bogenhallengeschossen. Je einem Bogen (auf gerahmten Pfeilern) im Untergeschosse entsprechen je zwei schlankere Bogen in den oberen Stockwerken. In der ganzen Fassade herrscht reine Reihung, ohne Versuch einer zusammenfassenden Gliederung (vgl. S. 284).

S. Giorgio dei Greci, Fassade. Von Sante Lombardi 1538 begonnen. 1550 nach Plänen des Iacopo Sansovino von G. Chiona vollendet 37

Einschiffiger Bau mit Tonnengewölbe, das in der Mitte von einer Kuppel unterbrochen wird. Fassade trotz der späten Entstehungszeit, in der Gesamtanordnung spielerisch, frührenaissancemässig, mit zwei Ordnungen, wozu noch ein Oberbau mit Giebelabschluss als dritte kommt.

S. Giovanni e Paolo. Grabmal des Dogen Andrea Vendramin † 1478. Vollendet nach 1493 239

Architektur wohl von Alessandro Leopardi. Figürlicher Schmuck von Pietro, Antonio und Tullio Lombardi. An Stelle zweier jugendlicher Wappenhalter (jetzt in Berlin, Kaiser Friedrich-Museum) zwei weibliche Figuren von Lorenzo Bregno.

Der Typus des Florentiner Brunigrabmales ist hier auf das prächtigste umgebildet. Das Grabmal erhält nach römischem Muster einen hohen Inschriftsockel; die Nische wird vertieft, so dass der abschliessende Bogen auf freien Säulen ruht. Seitlich sind Felder mit Figurennischen angefügt. Eine ausführliche Würdigung im Cicerone I, S. 542 f.

S. Maria Formosa, Fassade. 1492 von Moro Coducci begonnen 37

Die Fassade mit einer einzigen, wenn auch spielerisch behandelten Pilasterordnung ist eine der in der Frührenaissance seltenen Nachbildungen nach der Fassade von S. Andrea in Mantua, die unmittelbar zu palladianischen Fassaden hinüberleiten. Vergleicht man sie mit der daneben abgebildeten jüngeren von S. Giorgio dei Greci, so kann kein Zweifel sein, welche von beiden mehr den Absichten der Hochrenaissance entspricht.

S. Maria dei Frari, Altar. 1487. Von Giovanni Bellini 245

Dass die rahmende Architektur nicht nur die Bildnerkunst, sondern auch die Malerei mit der Gesamtarchitektur des

Seite

Raumes, für den sie bestimmt sind, fest verbindet, lehren Beispiele wie der Altar des Giovanni Bellini. Die formale Anordnung stimmt im ganzen mit der Gliederung des Portals der Scuola di S. Giovanni Evangelista (vgl. Abb. S. 128) überein. Die Mitte wird überhöht und von einem halbkreisförmigen Abschluss bekrönt, der, wie auch die seitlichen Rahmenteile, mit der Bildarchitektur zu einer räumlichen Einheit zusammenwächst, die ihrerseits wiederum auf den Platz der Aufstellung des Altars im Kircheninnern Rücksicht nimmt.

S. Maria dei Miracoli, Fassade 36
— — — —, Fenster der Fassade 195
— — — —, Inneres 54
— — — —, Pfeilerbasis 209
— — — —, Altar 249
— — — —, Kanzel 256

1481—1489 von Pietro Lombardi und seinen Söhnen Antonio und Tullio erbaut und einheitlich ausgestattet. Tonnengewölbe von Giovanni Girolamo Pennacchi bemalt.

Die zweigeschossige Fassade, durch schwache Pilaster in Felder gegliedert, deren schlechte Proportionierung durch die Bogenabschlüsse des oberen Geschosses betont wird, ist durch einen riesigen Halbkreisgiebel abgeschlossen und durch bunte Marmorinkrustation belebt. Auch die Wände des Chorquadrates, auf denen die Kuppel ruht, zeigen bogenförmige Abschlüsse. Das Innere mit kassettiertem Tonnengewölbe, reicher Wandinkrustation und einem über die Sakristei gelegten Hochchore mit Schranken und Ambonen, zu dem man auf zierlicher Treppe gelangt, ist von wesentlich erfreulicherer Wirkung, zumal das Ornament von grosser Feinheit.

S. Salvatore, Grundriss XXVIII
— —, Schnitt XXXI
— —, Inneres 50

Entwurf 1506 von Giorgio Spavento. Ausführung seit 1507 von Tullio Lombardi. Vollendung 1534.

Die Ordnung des Inneren ist eine Weiterbildung des Systemes von S. Andrea in Mantua, in Anlehnung an S. Marco. Drei flache Kuppeln, auf je vier Tonnen ruhend, deren tragende Pfeiler in sich kleine Kugelkappenräume bergen. Die grossen Kuppeln haben Laternenlicht. Aber auch die Eckräume erhalten gegenüber dem Vorbilde von S. Marco eine erhöhte Bedeutung; man empfindet sie nicht mehr als ausgehöhlte Pfeiler, sondern als quadratische Kapellen, die im Wechsel mit den doppelt so grossen tonnenüberwölbten Jochen und den grossen Kuppelräumen einen Rhythmus bewirken, der, worauf Frankl, S. 75, mit Recht hinweist, das Langhaus- oder Reihengegenstück zu den zentralen Gruppenbauten bildet, die ihren Abschluss in S. Peter erreichen. In S. Salvatore sind alle Verhältnisse gebunden, nicht nur die des Grundrisses, sondern auch die des Aufbaues. Die grossen und kleinen Bogen, die das Mittelschiff von den Seitenräumen scheiden, verhalten sich wie 1 zu 2; das Verhältnis ihrer Breite zu ihrer Höhe entspricht nahezu dem goldenen Schnitte.

S. Sebastiano, Kapelle neben dem Chor. Bodenbelag aus glasierten Tonfliesen. 1510 158

S. Zaccaria, Fassade 36
— —, Portal 177

Die beiden Untergeschosse mit dem Portal 1458—1460 von Antonio di Marco Gambello, der die Bauleitung bis 1481 behält. Ausbau 1483 bis nach 1515 durch Moro Coducci.

Die untere Hälfte, mit zarten, wenig vorspringenden Gliedern, erscheint nicht kräftig genug für den jüngeren Teil mit seinem von den venezianischen Palastfassaden übernommenen Motiv der Dreibogenloggia, seinen Doppelsäulenstellungen und den aus Kreisteilen gebildeten Giebeln. Nicht Gesetzmässigkeit, sondern Pracht wurde erstrebt.

Scuola di S. Giovanni Evangelista, Vorhof 128
— — — — —, Treppenhaus, Austritt in den Saal . . 132

Vorhof 1481 in der Art des Pietro Lombardi. Treppenhaus 1502—1504 von Moro Coducci.

Der Vorhof bei aller Liebenswürdigkeit klar und nicht spielerisch. Zwischen zwei hohe Wände ist eine Quermauer gezogen. In der Mauerhöhe läuft ein Gebälk um, von kannelierten Pilastern getragen. In der Mitte der Quermauer eine Tür, von Segmentgiebel überragt. Das quadratische Treppenhaus reich und köstlich. Wie am Uhrturm findet sich auch hier das Motiv des Gebälks auf Säulen, die Pfeilern vorgelegt sind. Auf den Gebälkstücken vier schmale Tonnen, die eine Kugelkappe auf Hängezwickeln tragen.

Seite

Scuola di S. Marco, Fassade 85
— — —, Erdgeschosshalle 133

1485—1495. 1533 noch nicht ganz vollendet. Bauleiter Moro Coducci. Ausführende Pietro, Antonio und Tullio Lombardi.

Die zweigeschossige Fassade mit ihren wechselnden Pilasterintervallen, ihren Fenstern von verschiedener Breite, den nach dem Vorbilde der Giebel von S. Marco gebildeten rundbogigen oberen Abschlüssen, mit dem Ornamentbande unter dem verkröpften Gebälk und den perspektivischen Scheinvertiefungen der Erdgeschossfassade ist so naiv sinnlos, so völlig frei von irgendwelcher architektonischen Absicht, dass dieser ein wenig gross geratene Schnörkel nicht einmal so unerträglich wirkt wie die weit anmasslichere Fassade der Scuola di S. Rocco. Die dreischiffige Erdgeschosshalle, mit eine horizontale Balkendecke tragenden korinthischen Säulen auf überhohen Sockeln, vermutete man eher im Norden denn in Italien.

Scuola di S. Rocco, Fassade 1517—1560. Entwurf von Bartolommeo Buon. Ausführung seit 1524 durch Sante Lombardi, seit 1527 durch Antonio Scarpagnino, zuletzt durch Giangiacomo Grigi . . 84

Zweigeschossige Fassade von fünf Fensterachsen. Im Erdgeschosse in der zweiten und fünften Achse Portale, das eine rundbogig, das andere mit geradem Sturze. Die Fenster im Erdgeschosse rundbogige Doppelfenster, oben zwei Rundbogen unter geradem Sturze mit Giebel. Die Wand wird durch blumenumwundene freie Säulen, in der fünften Achse durch Pilaster gegliedert; die beiden Gebälke sind verkröpft. Im ganzen, wie in den Teilen, besonders auch im Ornament, voll unerträglicher Willkür.

Standartenträger auf dem Markusplatz. Von Alessandro Leopardi 1500—1505 284

Torre dell'Orologio, 1496—1499, wohl von Moro Coducci. Seitenflügel 1499—1506 102

Der Bau, der den Eingang in die Merceria beherrscht und zugleich den rückwärtigen Abschluss der Piazetta bildet, schliesst sich unauffällig an die Procurazie vecchie an. Drei Geschosse, sämtlich mit Mezzanin, das obere zurückspringend, um Aussichtssöllern Platz zu lassen. Das Ganze vom Uhrturme noch um ein Geschoss überragt. Im Erdgeschosse zeigen sich hier bereits die Pfeiler von freien Säulen eingefasst, die Architrave, bezw. den Bogen des Durchganges zur Merceria tragen. Das Motiv der freien Säule wird später von Sansovino im Obergeschosse der Bibliothek wieder aufgenommen.

VERONA

Palazzo del Consiglio, Fassade 95
— — —, Teil der Fassade 94
— — —, Inneres der Erdgeschosshalle 93

1476—1493. Entwurf sehr wahrscheinlich von Fra Giocondo, 1476. Ausführung 1486 durch Giovanni und Bartolommeo Sanmicheli. Vollendung der bekrönenden Standbilder 1493.

Zweigeschossiger Bau von acht Bogenachsen, durch einen Mittelpfeiler in zwei gleiche Hälften geteilt. Je zwei Bogen auf Säulen entspricht im Obergeschosse ein zweiteiliges Bogenfenster mit geradem Sturz und Segmentgiebel. Die Wandfelder des Obergeschosses sind durch Pilaster gegliedert und mit zierlichem gemaltem Ornament versehen, dem hier eine ähnliche Wirkung zugewiesen ist wie dem Wandmuster der Fassaden des Dogenpalastes in Venedig. Die Erdgeschosshalle hat horizontale Balkendecke.

Palazzo Ridolfi, Portal. 15. Jahrhundert 175

S. Anastasia, Zweiter und dritter südlicher Seitenaltar Pilaster. 15. Jahrhundert 206, 207

VICENZA

Casa Arnaldi, Fassade. 15. Jahrhundert 77

Seite

Gesamtanordnung in Anlehnung an venezianische Palastfassaden. Das steinerne Stabwerk im Untergeschoss passt sich der Gartenumgebung an.

Palazzo Porto, Portal 1481 181

— —, Hof 1481 130

Hof mit zweigeschossiger Säulenhalle. In den Bogen von verschiedener Spannweite, der Nichtbeachtung der vertikalen Achsen, der oberen Brüstung zeigt sich noch reines Mittelalter.

Palazzo Vescovile, Bogenhalle. 1494 von Tommaso Formentone 130

Zweigeschossiger Bau im Nordflügel des bischöflichen Palastes Im Untergeschosse Bogen auf achteckigen Pfeilern mit korinthischen Kapitellen, im Obergeschoss die doppelte Anzahl quadratischer Fenster, die nur durch dünne Pfeiler von einander getrennt sind. Obgleich die Form der unteren Pfeiler noch mittelalterlich ist, zeigt diese Halle in der Vergleichung mit jener des Palazzo Porto deutlich den Gegensatz von renaissancemässiger Gesetzlichkeit und mittelalterlicher Willkür.

Seite

VINCIGLIATA

Castello, Brunnen. 15. Jahrhundert 264

VINOVO

Schlosshof. 15. Jahrhundert 127

Zweigeschossige Pfeilerarkadenanlage. Den Pfeilern des Erdgeschosses sind Terrakottapilaster vorgelegt, die das sich über ihnen verkröpfende Gurtgesims tragen, auf dem die Brüstung des Obergeschosses sitzt. Die oberen Bogen sind gedrückt und unprofiliert. Über ihnen ein Gebälk mit breitem Friese.

VITERBO

S. Maria della Quercia. Kassettendecke. Von Antonio da Sangallo d. J. 1519—1525 151

VOLTERRA

Baptisterium, Tabernakel 1471. Von Mino da Fiesole 253

S. Girolamo, Fassade. 1445—1465 nach Entwurf von Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi 32

Der schlichten zweigeschossigen Fassade ist eine schlanke Bogenhalle vorgelegt.

KÜNSTLERVERZEICHNIS

Seite

Abbondio, Antonio, gen. Scarpagnino 84, 129
Agliardi, Alessio 126
Agostino d'Antonio di Duccio 34, 44, 159, 163, 203, 209, 247, 278
Alberti, Leone Battista XXVI, XXVIII, 5, 19, 20, 21, 23, 44, 45, 65, 72, 162
Amadeo, Giovanni Antonio 14, 15, 29, 38, 46, 176, 204, 269
Ambrogio di Antonio da Milano 6, 156, 167, 169, 170, 190, 199, 200, 201, 277
Amedeo di Francesco da Settignano XVII, XXX, 25, 27, 31, 46, 119
Ammanati, Bartolommeo 65
Antonio di Simone 86
Aquila, Andrea dell' 160
Ardizoni, Pellegrino 5
Arnolfo di Cambio XVI
Averulino Antonio, gen. Filarete . 96, 120, 181, 184, 192
Baccio d'Agnolo . . . . . XVI, 67
Bagnadore, Piero Maria 104
Bardi, Donato di Niccolò di Betto siehe **Donatello**
Baretta, Lodovico 101
Barili, Antonio 208
Bassi, Martino IX
Battagio, Giovanni di Domenico 14, 16, 18, 178
Bellini, Giovanni 245
Benedetto di Benedetto 218
Bergognone, Ambrogio 18, 49
Bernardino di Giacomo 279
Bernardino Mantovano 129
Bigoio, Biagio 100
Bissone, Bernardo da 261
Bongiovanni di Geminiano 154
Bramante, Donato 8, 10, 12, 13, 15, 28, 30, 46, 49, 50, 79, 121, 123, 179
Bregno, Andrea 237, 238
Bregno, Lorenzo 129, 239
Brensa, Giovanni di Pietro da 101
Brescia, Fra Raffaele da 275
Briosco, Benedetto 29, 145, 179, 205, 218, 220
Brunelleschi, Filippo XVI, XXIV, XXV, 1, 2, 3, 39, 40, 41, 43, 64, 65, 88, 89, 90, 110, 114, 163, 188, 191, 202, 259
Bruoso di Benedetto 218
Buggiano siehe **Cavalcanti**
Buglioni, Benedetto 165
Buon, Bartolommeo 80, 84
Buontalenti, Bernardo 106

Seite

Caccini, Giovanni 92
Candi, Giovanni 80
Caparra siehe **Grosso**
Cavalcanti, Andrea di Lazzaro, gen. Buggiano 57, 259, 263, 276
Cazzaniga, Tommaso da 145
Cernobbio, Donato da 33
Chellione, Antonio 160
Chiaccheri, Antonio di Manetti 40, 92
Chiona, G. 37
Ciumare, Niccolò 235
Civitali, Matteo . 100, 227, 235, 248, 252, 256, 268, 277
Coducci, Moro 36, 37, 82, 83, 85, 102, 132, 133
Conigo, Cristoforo da 29
Contucci, Andrea, gen. Sansovino, s. **Sansovino,** Andrea
Corso di Bastiano 32
Cortona, Urbano da 224
Cozzarelli, Giacomo di Bartolommeo di Marco . 70, 282
Cronaca . . XXIX, 9, 30, 42, 67, 68, 113, 131, 148, 197
Dalmata, Giovanni 238, 280
Dolcebuono, Giovanni 14, 18
Dolfini, Matteo di Bartolo . . . . . XXIV, 2, 40
Domenico di Paris 154
Domenico Lombardo 160
Domenico Mantovano 129
Donatello 186, 215, 222, 225, 226, 246, 254, 255, 258, 263, 276
Duccio siehe **Agostino d'Antonio di Duccio**
Elia di Bartolommeo Lombardo 220
Falconetto, Giovanni Maria 59
Fancelli, Luca . . . . . XXVIII, 5, 19, 45, 114, 191
Fedeli, Francesco di Cristoforo 48
Federighi, Antonio, dei Tolomei . 31, 98, 157, 262, 268
Ferrucci, Francesco di Simone . . 77, 198, 233, 234, 267
Fiesole, Mino da . . . 198, 227, 236, 251, 253, 259, 280
Filarete siehe **Averulino**
Filippi, Tommaso 77, 122, 189, 266
Firenze, Sebastiano da 27
Fonduti, Agostino dei 8
Foppa, Vincenzo 144
Formentone, Tommaso 101, 130
Fornari, Anselmo dei 273
Fossi da Dozza, Francesco 101, 174
Francesco di Giorgio siehe **Martini**
Francesco di Simone siehe **Ferrucci**
Francesco di Vito Lombardo 6
Francione, Francesco di Giovanni 165

Seite

Gagini, Elia 60
Gagini, Giovanni 60
Gambello, Antonio di Marco 36, 177
Gatta, Bartolommeo della 42, 195
Genga, Bartolommeo 86
Genga, Girolamo 86, 105
Gennari, Pier dei 20, 21, 44
Ghiberti, Lorenzo . . . . . XXII, 187, 210
Ghini, Giovanni di Lapo XVI
Giacomo di Cristofano da Pietrasanta . XVII, 27, 119
Giacomo di Giovanni 48
Giocondo, Fra 93, 94, 95
Giovanni Cristoforo Romano 235
Giovanni d'Aria 60
Giovanni di Bartolommeo 186
Giovanni di Bertino 162
Girolamo di Bartolommeo 173
Gozzoli, Benozzo 56
Grandi, Ercole 76
Grassi, Filippo 101
Grigi, Giangiacomo 84
Grosso, Niccolò, gen. Caparra 282
Guasta, Francesco del 32
Infrangipani, Marsilio 77, 122, 189, 266
luvara, Filippo . . . . . XXVIII, 19, 45
Lamberti, Stefano 33
Laurana, Francesco 60, 160
Laurana, Luciano da . 57, 63, 71, 86, 117, 168, 190, 213
Lazzari, Filippo 225
Leopardi, Alessandro 199, 222, 239, 284
Lera, Bernardino da 76
Lombardi, Antonio 36, 54, 85, 133, 195, 209, 239, 249, 256
Lombardi, Pietro 36, 54, 80, 83, 85, 128, 129, 133, 195, 209, 239, 244, 249, 256, 262
Lombardi, Sante 37, 84
Lombardi, Tullio XXVIII, XXXI, 36, 50, 54, 85, 133, 195, 209, 239, 249, 256
Maffei, Timoteo 43
Maffiolo, Alberto 269
Maggi, Annibale, da Bassano 100
Maggi, Lorenzo dei 14
Maiano, Benedetto da XXVII, XXXI, 55, 64, 68, 93, 110, 151, 163, 165, 188, 212, 219, 233, 240, 241, 242, 253, 257, 282
Maiano, Giuliano da 47, 55, 67, 70, 99, 116, 163, 165, 275
Malvito, Tommaso, da Como 61, 171
Mantegazza, Antonio 29, 204, 269
Mantegazza, Cristoforo 29, 204, 269
Mantegna, Andrea 109, 134
Marchionne da Firenze, Niccolò 174
Marrina, Lorenzo 62
Marti, Francesco 126
Martini, Francesco di Giorgio 71, 103
Maso di Bartolommeo 178
Matteuccio, Cola, da Caprarola . . . . . XXV, 7
Meo del Caprina siehe **Amedeo di Francesco**
Michelozzi, Michelozzo di Bartolommeo 32, 56, 66, 70, 105, 107, 108, 111, 112, 114, 116, 124, 144, 153, 161, 186, 196, 202, 212, 215, 225, 226, 254
Minella, Pietro di 98
Minello, Antonio 59
Minello, Giovanni 59
Montanari, Gilio 87, 127, 221
Montanaro, Giovanni Antonio 16
Montepulciano, Pasquino da 178
Mosca, Simone 140
Neroni, Bartolommeo 279
Nola, Giovanni da 160
Nova, Paxino da 135
Novara, Bartolino da . . . . . XVIII, 134
Nuzio, Matteo 20, 21, 44, 143, 167
Orto, Vincenzo dell' 10
Paladini, Filippo 91
Palazzo, Lazzaro 14, 18
Palladio, Andrea 101
Paolo Romano 160

Seite

Pasti, Matteo dei 20, 21, 44
Pedoni, Giovanni Gaspare 33, 76
Pennacchi, Giovanni Girolamo 54
Pericoli siehe **Tribolo**
Perugino, Pietro 137
Pier Matteo d'Amelia 241
Piero di Cecco 257
Pietrasanta siehe **Giacomo di Cristofano da Pietrasanta**
Pietro di Benvenuto 172
Pietro di Martino 160
Pinturicchio, Bernardino 138, 139, 140, 142
Pisa, Isaia da 160, 226
Pisano, Giovanni XIV
Polidoro di Stefano 159
Pollaiuolo, Simone del siehe **Cronaca**
Pontelli, Baccio 185
Porrina, P. P. 64, 197
Portigiani, Pagno di Lapo 86, 225, 276
Quercia, Iacopo della 224, 265
Raimondi, Eliseo 76
Ricchini, Francesco 96, 120, 192
Riccio, Andrea 59
Rizzo, Antonio 129
Robbia, Andrea della 3, 149
Robbia, Giovanni della 91, 270
Robbia, Girolamo della 91
Robbia, Luca della 3, 146, 186, 232, 258
Rocchi, Cristoforo dei 46
Rocchi, Elia dei 273
Rodari, Iacopo 177
Rodari, Tommaso 177
Roselli, Iacopo di Stefano 68, 188
Rosselli, Domenico 86, 271, 272
Rossellino, Antonio 225, 229, 243, 259
Rossellino, Bernardo 22, 47, 64, 72, 73, 103, 110, 197, 225, 228, 247, 264, 267, 272
Rossetti, Biagio 24, 51, 76, 125, 212
Rossimino, Girolamo 267
Rovezzano, Benedetto da 165
Sangallo, Antonio da, d. Ä. . . . . XXIX, 9, 42, 195
Sangallo, Antonio da, d. J. 151
Sangallo, Giuliano da, d. Ä. XVII, XXIX, 4, 5, 9, 69, 106, 108, 115, 119, 131, 147, 148, 213, 220
Sanmicheli, Bartolommeo 93, 94, 95
Sanmicheli, Giovanni 93, 94, 95
Sano di Matteo 98
Sansovino, Andrea 103, 140, 220
Sansovino, Iacopo 37, 101, 129
Scarpagnino, siehe **Abbondio**
Schiatti, Alberto XXIII
Settignano, Desiderio da 230, 231, 257
Solari, Giuniforte 29, 96, 120, 192, 205
Spavento, Giorgio . . . . . XXVIII, XXXI, 50
Sperandio, Niccolò 174
Stauris, Rinaldo de 205
Tacca, Pietro 266
Talenti, Francesco XVI
Taramelli, Alessio 17, 52
Tasso, Domenico del 136, 275
Tasso, Mario del 152, 153
Tatti, Iacopo, gen. Sansovino, siehe **Sansovino,** Iacopo
Testa 274
Tolomei, siehe **Federighi,** Antonio
Tribolo, Niccolò 267
Vanvitelli, Luigi 101
Venezia, Bernardo da 29
Verona, Giovanni da 33, 275, 283
Verrocchio, Andrea del . . . 186, 222, 223, 263, 266
Viani, A. 45
Zaccagni, Bernardino 14, 53, 196
Zaccagni, Giovanni Francesco 14
Zambelli, Fra Damiano dei 273
Zambelli, Francesco dei 273
Zampa, Franceschino 173
Zucchi, Marcantonio 274

Berichtigungen

Infolge der gegenwärtigen Herstellungsschwierigkeiten ist dem Verfasser die letzte Korrektur nicht zugegangen. Daher ist eine beträchtliche Zahl von Fehlern stehen geblieben, die im folgenden richtig gestellt werden.

Seite		statt	richtig
9		Antonio del Pollaiuolo	Antonio da Sangallo
18		1488	1487
33		Pedroni	Pedoni
34		1437	1457
36		1493	1483
44		1454	1460
50		Lombardo	Lombardi
68		Benedetto de	Benedetto da
85		Sucola	Scuola
94		1467	1476
101, 129, 146		Jacopo	Iacopo
105		Caveggi	Careggi
129		Lombardo	Lombardi
132		Austritt in den Saal	Vorraum
142		1505	1503
144		Cappella S. Pietro	Cappella di S. Pietro
144		Michelozzi	Michelozzo
157		Tolmei	Tolomei
160		von 1656	vor 1656
162		Bertini	di Bertino
168		1460	1465
174		Niccolo	Niccolò
176		Pertosa	Certosa
177, 224, 265		Jacopo	Iacopo
205		Giuniforto	Giuniforte
227		de Noceto	da Noceto
265		Querica	Quercia
276		Lapo	Lapo Portigiani
	Zeile		
289	35 v. o. links	zeigen	sind
289	18 v. u. links	Michelozzi	Michelozzo
290	10 v. o. rechts	S. Maria del Fiore	S. Maria del Fiore (Dom)
291	22 v. u. links	Kapitell der Vorhalle	Kapitell
291	21 v. u. links	1483	1493
292	43 v. o. rechts	Capella	Cappella
294	38 v. o. links	Bogenbelag	Bodenbelag
295	30 v. u. rechts	Rosselino	Rossellino
297	11 v. u. rechts	1493	1495
297	10 v. u. rechts	1508	1507
300	5 v. u. links	Austritt in den Saal	Vorraum
302	16 v. u. rechts	Mario	Marco

Date Due

MAY 21 '63
APR 7 '65
FEB 4 '65
FEB 23 '65
MAY 9 '67
MAY 29 '67
MAY 24 '68
APR 4 1982

Library Bureau Cat. No. 1137

WELLS BINDERY INC.
WALTHAM, MASS.
SEPT. 1961

724.145 B32b
ARTTT
3 5002 00390 9517
Baum, Julius
Baukunst und dekorative plastik der fru

Art NA 1115 .B35 1920

Baum, Julius, 1882-

Baukunst und dekorative
plastik der